

من الحداثة إلى العولمة

تأليف

الأستاذ الدكتور

محمد علي الكردي



منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

سلسلة الدراسات الفكرية والفلسفية

(١)

من الحداثة إلى العولمة

تأليف

الأستاذ الدكتور

محمد علي الكردي

الناشر

الملتقى المصري للإبداع والتنمية

توزيع البيطاش سنتر للنشر والتوزيع

٢٤ عمارة برج عين شمس - البيطاش

الإسكندرية ٤٨٤١٤٦٩ / ٤٣٥٢٣١٩ / ٠٣

فاكس : ٥٨٣٧٢٥٣

اسم الكتاب : من الحداثة إلى العولمة
المؤلف : د / محمد علي الكردى
الناشر : الملتقى المصرى للإبداع والتنمية
الطبعة : الأولى
سنة الطبع : ٢٠٠١
رقم الإيداع : ١٨٣٢٢ / ٢٠٠١
التزقيم الدولى : 6 - 58 - 5990 - 977
المطبعة : فجر الإسلام - جليم - الإسكندرية

على الدرب

نقدم إلى القارئ العربي عبر هذه الدراسات، التي تجمع شتاتها بين دفتى هذا الكتاب، مجموعة من التصورات والأفكار والمفاهيم التي تشغل الساحة العالمية سواء في مجال الفكر والأدب أو الثقافة بعامة؛ ومعظمها يدور حول مسائل الحداثة وما بعد الحداثة، ويتناول أهم القضايا الفلسفية المعاصرة مثل "أركيولوجيا المعرفة" (فوكو) وآليات "التفكيك" (دريدا)، كما يتطرق إلى إشكاليات الثقافة الاستهلاكية وما تروجه من قيم "برجماتية" ونفعية في إطار تنامي ظاهرة العولمة.

ونحن إذ نعالج هذه الموضوعات الحيوية إنما نرمى إلى رسم الخطوط العريضة لما يمكن تسميته بخريطة الفكر العالمي المعاصر، وذلك بقدر ما تشغل موضوعات مثل الحداثة ليس الفكر العربي فحسب، وإنما الفكر العالمي خاصة فيما تتيحه وتفجره من حوار مع ظاهرة "ما بعد الحداثة". كما أن ظاهرة التلقى في الأدب تعيد إلى الدراسات الأدبية اهتماماتها السابقة، التي انحسرت بعض الوقت مع رواج البنيوية، بالسياق الاجتماعي والتاريخي الذي تظهر فيه النصوص الإبداعية، ولكن من خلال الاهتمام بدور القارئ وعمليات إعادة القراءة والتفسير والتأويل التي تتعرض لها النصوص عبر التاريخ ومن خلال آفاق التوقع، والتي تضيف إليها من المعاني والدلالات ما لم يخطر قط على بال منتجيها ومبدعيها.

أضف إلى ذلك أننا مع فكر "التفكيك" و"حفريات" المعرفة نقع على أهم ظاهرتين من مظاهر نقد الميتافيزيقا وأنطولوجيا الفكر الموروث، وهو ما يحمر الفكر ويفتح له آفاقاً لا حدود لها من الإبداع والتجديد؛ كما يُتيح لنا التعرف على آليات الثقافة الاستهلاكية اكتشاف أهم مخاطر الفكر "البرجماتي" المواكب لانتشار ظاهرة العولمة وما تشكله من تهديدات لكل مرتكزات الهوية الوطنية والخصوصيات الثقافية.

د. محمد علي الكردي

الإسكندرية في ٥ ديسمبر ١٩٩٩

على الدرب :

- ١- الحداثة وما بعد الحداثة فى الفكر والأدب.
- ٢- ظاهرة التلقى فى الأدب.
- ٣- فوكو : الرؤية والالتزام.
- ٤- دريدا وفلسفة التفكيك.
- ٥- الثقافة الاستهلاكية فى عصر العولمة.
- ٦- الجسد فى الفكر الفرنسى المعاصر.

الفصل الأول :

**الحداثة وما بعد الحداثة
فلسفة الفكر والأدب**

الحدائفة وما بعد الحدائفة فى الفكر والأدب

ليس من شك فى أن موضوع الحدائفة والتحديث لم يعد الآن ماثراً للنقاش والجدال فى حد ذاته، بقدر ما أصبح النقاش يدور حول العناصر أو مكونات الحدائفة والتحديث. ولقد كانت ظاهرة الحدائفة العربية فى بدايتها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باكتشاف النموذج الغربى للتقدم، ومتولدة عن الحاجة الماسة إلى سد الهوة السحيقة التى كانت تفصلنا عن الغرب، ليس فقط على المستوى الثقنى والمعيشى، وإنما أيضاً السياسى والاجتماعى والتنظيمى بعامه. ولقد حرص المفكرون، منذ انبثاق الرعى الحديث، على التمييز بين الجوانب المادية للتقدم وبين الأسس الدينية والروحية للموروث، كما حرص المبدعون من الأدباء، مثل يحيى حقى فى "قنديل أم هاشم"، وتوفيق الحكيم فى "عصفور من الشرق" على إبراز خطورة النقل الحرفى للحضارة المادية الغربية وإهدار القيم الأخلاقية والراث الروحية الذى قامت عليه الحضارة الإسلامية فى أوج مجدها. إلا أن هذا الموقف التوفيقى كان غالباً ما يرتبط بميول المبدعين إلى تجنب المواقف الأيديولوجية الصارخة، وإلى رغبتهم العميقة فى عدم إخضاع الأدب إلى رؤية سياسية محددة. ولقد كان هذا الموقف السمة الغالبة للعقلية المصرية ذات التوجه "البرجائى" أو العلمى، خاصة فى ظروف غياب الديمقراطية الحقيقية ومناوءة السلطة لكل التيارات الفكرية والعقائدية المعارضة لها. غير أن هذه النزعات التوفيقية وما كانت تتلبس به من ضروب الأيديولوجيات الوسطية والتعادلية ما كانت لثمنع بعض القوى اليسارية من التعبير الصريح عن رؤاها التقدمية الثورية للواقع السياسى والصراع الطبقي، وهو الأمر الذى أدى، من غير شك، إلى تجذير حركات الفكر السلفى وتحول بعضها إلى التيارات الأصولية.

أشكال الحدائفة:

إن عملية تحديث الفكر المصرى، وهو المشروع الذى كرس له "عزت قرنى" الجزء الأكبر من مجهوده النظرى، يبدأ، فى الواقع، مع الطهطاوى، من غير أدلجة واضحة، أى بشكل عفوى وفى إطار الفكر الإصلاحى الذى لا يتعارض مع البنية العقائدية للإسلام ولا مع مقاصد الشريعة. ولعل ذلك الدور الإصلاحى وطبيعته "الرأسية" التى تجعل من الأمة المصرية وطناً أو ذاتاً تتجاوز مجموع أفرادها، كما يقول عزت قرنى^(١)، هو الذى يسمح لكاتب مثل لويس عوض

باعتبار الجيرتي السلفى - كما يرى بحق على بركات^(٢) - واحدًا من مؤسسى الفكر المصرى الحديث، بينما تختلف فلسفة الإصلاح عند الطهطاوى بقدر ما يتأثر هذا المفكر تأثيراً عميقاً بفلسفة التنوير وما دعت إليه من فصل السلطات وتنظيم العلاقة بين الحاكم والمحكوم على أساس دستورى، وإن كان يؤمن، مع ذلك، أن ما يقدمه المجتمع الفرنسى لا يختلف فى جوهره عن روح الحضارة الإسلامية التى شوهرتها نظم الاستبداد العثمانى والمملوكى^(٣).

وتأخذ فكرة التحديث، مع على مبارك، طابعاً تقنياً ومؤسسياً بحثاً، إلى الدرجة التى يمكن اعتبار هذا الرجل المؤسس الحقيقى للفكر التكنوقراطى المصرى، بينما تأخذ، عند الشيخ محمد عبده، طابع الإصلاح أو التنوير الدينى. على هذا النحو، تتفرع عملية التحديث إلى شق مدنى صرف، وهو الشق الذى يبدأ مع حكم محمد على وينتهى بتطوير فعلى لمؤسسات الدولة ونقل مصر من مجتمع وسيطى إلى مجتمع مدنى حديث، كما سيؤدى إلى تضيوع الفكر الليبرالى النيابى الذى سيطر مهيمناً على الساحة السياسية والفكرية حتى قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢، بينما يصطدم الفكر الإسلامى الإصلاحى، فى سعيه نحو التجديد، بالسلطة الدينية الدجماطيقية، وهو ما سيولد بدوره هذا التفرع المعروف إلى يسار إسلامى تقدمى يسعى إلى تحديث التراث وإعادة قراءته وفقاً لمعطيات العصر وآليات العلم الحديث، وإلى يمين إسلامى يتمسك بحرفية الموروث ويرفض كل ربط بين هذا الموروث وبين حركة التاريخ، كما يزداد تطرفاً وتصلباً منذ نجاح الثورة الإسلامية فى إيران وانهيار حكم الشاه الليبرالى الزائف.

ومن ثم، يمكننا القول بأن عملية التحديث، الملتبسة أحياناً بعملية النهضة وفكر الإصلاح الدينى، تحتاج دائماً إلى توضيح جذورها وأصولها؛ فالتحديث - من غير شك - عملية مستحلبة من الغرب، ولا يمكن نكران دور الصدمة التى أحدثتها حملة "بونابرت" على مصر عام ١٧٩٨، بالرغم من وجود جذور محلية لنهضة فكرية عرفت مصر على حياء فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر مع الزيدى وحسن العطار، وفقاً لاجتهادات "بيتر جران"^(٤)، وإن انتهت بإعاقتها فرضى الحكم المملوكى وما أدت إليه هذه الفوضى من تبيد ثروات الشعب على أيدي الطاغيتين مراد بك وإبراهيم بك.

مهما يكن من أمر، إن طغيان التيارات الأصولية بدءاً من فترة الحكم الساداتي وحتى وقتنا الحاضر، وهى سمة يراها البعض مميزة لفترة ما بعد الحداثة، نظراً لما تعرف به من غياب العقلانية والدعوة إلى العنف، لا يجب أن يحجب عنا استمرارية حركة الإصلاح الإسلامى مع كثير من المفكرين الجادين الذين يمكن اعتبارهم امتداداً للفكر الإسلامى التنويرى المعتدل وعلى رأسهم محمد عمارة ومصطفى محمود، وذلك بالرغم من نفور هذا التيار من حركة تجديد التراث وإعادة إنتاجه وفقاً لآليات الخطاب الحديث وقواعد التفسير "الهرمينوطيقى" مع كل من حسن حنفى ونصر حامد أبو زيد.

لنعلم، على كل حال، أن ظاهرة الحداثة فى مصر أو فى أى بلد عربى آخر لم تنشأ كظاهرة مستقلة أو ذاتية، فهى وثيقة الارتباط، أردنا أو لم نرد، بالتجربة الغربية، وذلك لأسباب تاريخية موضوعية من جهة، ولارتباطها الشديد بمجموعة من المفاهيم والتصورات النظرية المتولدة عنها جدلياً، من جهة أخرى. ذلك أن الحداثة نشأت فى الغرب على أنقاض المجتمع الزراعى الإقطاعى أولاً، وثانياً على تداخل المفاهيم الدينية والميتافيزيقية والمثالية التى شكلت العامل الأساسى لرؤية الوجود أو الأيديولوجيا التاريخية الملزمة لهذا المجتمع. بمعنى آخر، إن الحداثة الغربية تشكل مجموعة من الظواهر المتكاملة عضوياً والناقمة تاريخياً عن حركة التطور الجدلى للمجتمعات الأوربية الوسيطة؛ فالمجتمع الأوروبى الوسيطى كان يقوم، من حيث تركيبته السياسية والاجتماعية، على تفتيت السلطة المركزية، وعلى سيادة الإقطاع على مصادر الثروة الأساسية وهى الأراضى الزراعية؛ كما كان يقوم، على مستوى الأيديولوجيا الدينية والفكرية على مبادئ ثبات القيم والتحديد المسبق عرفاً وقانوناً للهيراركية الثلاثية التى تحكم النظام الاجتماعى، وفقاً لمبادئ العبادة (وظيفة رجال الدين) والقتال (النبلاء) والعمل (الفئة الثالثة) وتشمل البرجوازية ومختلف فئات الشعب الأخرى). وأخيراً كانت الرؤية الميتافيزيقية للوجود، التى بلورتها علوم اللاهوت والفلسفة المدرسية فى جمعها بين الفلسفة والدين على طريقة كبار فلاسفة المسلمين^(٩)، تشكل الركيزة الأساسية لأنساق القيم والمعايير والمثل التى لا تنظم فحسب مجمل العلاقات الاجتماعية على هذه الأرض، وإنما كذلك علاقة الأفراد بحياتهم الأخروية من حيث الرؤية الرأسية للعالم، ومن حيث مفاهيم الخير والشر والطاعة والمعصية والثواب والعقاب.

لا حرم، من ثم، أن تأتى قيم الحداثة مواكبة لمعظم التغيرات التى سوف
تصيب هيكل المجتمع الإقطاعى، وتؤدى إلى خلخلته، ثم، فى النهاية، إلى انهياره.
وأول مظهر من مظاهر هذا التغير سوف ينبثق من عملية التناقض نفسه الذى ينشأ
من الصراع المتولد، من جهة، بين رجال الإقطاع والسلطة الملكية، وبينهم وبين
الطبقة البرجوازية الصاعدة، من جهة أخرى؛ خاصة مع بدايات ازدهار ظاهرة
المدن وانتعاش التجارة خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر. ذلك أن الملكية
تسعى جاهدة إلى تثبيت السلطة المركزية، ومن ثم القضاء على الإقطاع ومنظومة
القيم والمفاهيم التى يمثلها، خاصة ما يتصل منها بولاء الأفسال لأسيادهم
الإقليميين، والقضاء أيضاً على التضارب بين حقوق الإقطاع وحقوق الملكية
الصاعدة، على مستوى تحصيل الضرائب والتنظيمات والتشريعات الإدارية
والقضائية والعسكرية. وكانت الطبقة البرجوازية المنبثقة عن احتكار القرى الكبيرة
أو الكفور (bourgs) ذات الأسواق، وفى المدن الإقليمية تعاني من سيطرة الإقطاع
ليس فحسب على الأراضى الزراعية المحيطة بهذه المراكز الآهلة بالسكان، وإنما أيضاً
على أجزاء هامة من مساحاتها العمرانية، وهو الأمر الذى دفع هذه الفئة من التجار
والأعيان من أصحاب المناصب البلدية إلى مقايضة النظام الملكى على تحرير المدن
التجارية الهامة مقابل هبات مالية ضخمة تساعد على تقوية الحكم المركزى
وتدعيم الوضع المادى للخزانة، وهو ما يتيح له تجييش الجيوش ودفع مرتبات
موظفيه والوقوف أمام العصيان المحلى والاعتداءات الخارجية على البلاد.

وليس من شك فى أن هذا التحالف، الذى فرضته الظروف التاريخية
الموضوعية والمصالح الاقتصادية والوطنية المشتركة، قد لعب دوراً كبيراً فى تأسيس
الدولة القومية الحديثة فى أخريات القرن الخامس عشر، وفى تحقيق هدفين
عظيمين كانا بمثابة الشرط الأساسى لقيامها، والغاية التاريخية الحتمية التى كان لا
مناص من انتهائها إليها، وإن لم يكن ذلك بالصورة الشمولية التى قد يتصورها
بعض الناس؛ والهدف الأول هو الارتباط العضوى بين وظيفة النظام الملكى، الذى
نشأ على أثر تفتت وتصدع الإمبراطورية الرومانية، وبين قيام مفهوم الأمة
(nation) ذات البعد التاريخى واللغوى والمربطة بانبثاق الوعى القومى. أما الهدف
الثانى فهو ضرورة تحرير السوق المحلية من سيطرة الإقطاع، كطبقة استهلاكية

مبددة للثروات الإقليمية، والتحول إلى السوق الوطنية التى تلتقى غيرها. مصالح الطبقات البرجوازية الصاعدة مع المصالح القومية التى وصلت إلى أعلى درجات الوعى الوطنى من خلال المفاهيم والرؤى البرجوازية على شاكلة تصور العلاقة بين الملكية والرعية فى هيئة نظام تعاقدى بينما كان تصور الشعب لهذه العلاقة غالباً ما يأخذ طابع العلاقة بين الأب وأبنائه أو بين الراعى ورعيته. ويشمل كذلك الهدف الثانى ضرورة تأكيد الحريات الإقليمية وحرية الانتقال وحرية الأشخاص والتجارة والتملك، وذلك لما تتميز به هذه القيم، بجانب خصوصيتها الطبقيّة، من سمات إنسانية يسهل تعميمها فى إطار تصور شمولى للوطن كقوة قومية ولغوية ودينية متجانسة. وليس من شك فى أن هناك تلازماً وثيقاً، ليس فحسب بين نمو العقلية أو الأيديولوجيا البرجوازية ومبدأ قيام السوق الوطنية، وإنما أيضاً بينها وبين البحث عن صيغ قانونية تتلاءم مع عملية التوحيد الإقليمى الذى حققته تاريخياً، وإن على فترات تاريخية متباعدة، النظم الملكية المنبثقة عن تفتت الإمبراطورية الرومانية منذ أواخر القرن الخامس الميلادى وبداية تشكل خريطة الدول الأوربية المقبلة. ولعل أهم النظم القانونية عقلانية، التى تعود إليها بعض الدول الأوربية، هو النظام القانونى والإدارى الذى تأسسه الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ استلهاماً من القانون الرومانى الذى ظل قائماً فى جنوب فرنسا بينما سادت بقية أقاليمها فوضى الأعراف والعادات التى انتقلت من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابة خلال القرن السادس عشر.

ولاشك أيضاً أن هذه التحولات فى البنية السياسية للدولة والبنى الاقتصادية والاجتماعية للتجمعات الإثنية المكونة لشعوبها سوف تنعكس، ليس فحسب على عملية إعادة توظيف الدين، الذى كان يشكل الرؤية الأيديولوجية السائدة لمجتمعات العصور الوسطى، وإنما أيضاً على تشكيل المفاهيم الفكرية والأدبية والفنية المواكبة لقيام العالم الحديث. ذلك أن الدين كان يشكل، فى العصور الوسطى، القاعدة الأساسية لنظرة الأمم المسيحية إلى الكون والحياة، وهى النظرة التى مازالت غالبية على العالم الإسلامى حتى اليوم. ومعنى ذلك أن كل مناحى الحياة من السلوك الفردى إلى السلوك الجماعى، ومن المعاملات الاقتصادية (قضية الربا والسعر العادل) إلى أرقى الموضوعات الأخلاقية والفكرية والأدبية

والفنية، كانت تندرج جميعًا تحت إطار الدين؛ ومن ثم، كان من الطبيعي أن تنشب الصراعات السياسية في ثوب الدين وما يقدمه من أشكال ممكنة للتعبير عن المصالح الاقتصادية أو الخلافات العرقية والقومية، وذلك بقدر ما كان الدين يمثل طريقة التعبير الأيديولوجية الوحيدة في تلك العصور. ولعل هذا ما نلاحظه أيضًا في تاريخنا الإسلامي بصدد العلاقة بين المذهب الشيعي وحركة صراع الشعوب الفارسية ضد هيمنة العناصر القومية العربية على الحكم؛ وكذلك عبر ما يُسمى بالحركات الشعبية حيث كانت المذاهب الخارجة على السنة هي، في الوقت نفسه، الخارجة على السلطة الرسمية بسبب ما كانت تمارسه هذه، أحيانًا، من ظلم وتجاوزات تجاه حقوق الاجناس غير العربية.

وليس من شك في أن هيمنة هذه الشمولية الدينية كانت أيضًا وراء الصراعات الفقهية والمذهبية ومحاولات التوفيق بين الفلسفة والدين في الغرب وبين العقل والنقل في تراثنا الإسلامي. إلا أن هذه الشمولية تأخذ في الانفكاك تدريجيًا في الغرب المسيحي مع بدايات العصور الحديثة. ولعل أول صدع نلاحظه، على المستوى السياسي، هو تحالف "فرانسوا الأول" (١٥١٥ - ١٥٤٧) ملك فرنسا، خلال النصف الأول من القرن السادس عشر، مع السلطان العثماني ضد البلاد المسيحية المعادية له، وعلى رأسها إسبانيا والنمسا اللتان كانتا تدوران في فلك أسرة الهابزبورج. كما أن المبادئ "الجديدة"، التي يصوغها "ماكيافيللي" (١٤٦٩ - ١٥٢٧) في كتابه "الأمير" (١٥١٣)، التي تقلب رأسًا على عقب كل القيم والمثل التي كان يقوم عليها نظام الفروسية، على الأقل من الناحية النظرية، من ولاء وإخلاص للسيد أو الحاكم العادل، وتفان في سبيل نصرة الحق والدين والأرملة واليتيم؛ وذلك بحيث تصبح متطلبات السياسة الواقعية ضربًا من الحرب المقنعة التي تأخذ فيها كل الوسائل الخبيثة، من قتل وغدر وخيانة، طابع الشرعية في سبيل تحقيق الهيمنة على السلطة^(١). وليس من شك في أن هذه التحولات تندرج كلها في إطار العقلية العملية التي لا يجب فصلها عن مختلف ألوان العقلانية الجديدة التي ترى النور تدريجيًا ليس فحسب في مجال العلم والفلسفة وإنما أيضًا في الفنون والأخلاق والسلوك. على هذا النحو، يمكن فهم العقلانية السلطوية، أو بعبارة أخرى الواقعية السياسية، من منظور مصلحة الدولة (raison d'état)، التي سرعان

ما تربط بين شخص الحاكم "المطلق" أو "المستبد" وبين جهاز الدولة كجهاز يتحدد به ويتمثل فيه إلى درجة التطابق، وهو عين التصور الذى سيؤدى فيما بعد إلى بلورة مبدأ "الكاريزما" الذى يجعل من الحاكم شخصاً خارقاً وبطلاً ملهماً من قبل العناية الإلهية فى سبيل إنقاذ الأمة. كما أن هذه العقلانية السياسية لا يمكن فصلها، من جهة أخرى، عن التصورات التى لا ترى فى الإنسان إلا غرائزه العدوانية وميله "الطبيعى" إلى الشر، إذ من الواضح أن معظم دعاة الاستبداد السياسى الحديث مثل "ماكيا فيلى" أو "هوبز" (١٥٨٨ - ١٦٧٩) يؤمنون بالطبيعة الشريرة للإنسان، وهو ما يدفعهم إلى تحليل نظم للحكم تقوم على الحد من سلطة الأفراد ودفعهم إلى التنازل عن الجزء الأكبر من حريتهم إلى شخص الحاكم فى سبيل توفير الحماية لهم والحفاظ على أمن الدولة والتوازن العام للمجتمع. هذا بينما تفترض بلورة فكرة المجتمع المدنى تأصيل مبدأ الديمقراطية وهو ما لا يتم إلا بطرح مضمون العلاقة القائمة بين مصداقية الفعل وواقعه، وهى القضية التى يعنى بها "هابرماس"^(٧) ولكنها لا تتحقق، فى النهاية، بصورة موفقة إلا على أساس من خلفية عامة يناط بها تدعيم أو تأسيس مجتمع تواصلى أو تشاركى.

وليس من شك فى أن انبثاق هذه العقلية العملية، التى ترتكز عليها فلسفة الدولة القومية الحديثة، سوف تقوم بتعديل وظيفة الدين وتحويله من رؤية لاهوتية مركزية للكون تقوم على الصراع ضد الإسلام، إلى رؤية أيديولوجية تدعم شرعية النظام الملكى وتؤكد استقلاليته، من منطلق حماية المصالح القومية، ضد هيمنة البابوية. وقد لعبت "البروتستانتية" مصداقاً لهذه الرؤية "الكاثوليكية"، نفس الدور حينما ارتبطت، فى عهد "لوثر"، بحركة تحرير بعض الإمارات الألمانية من سيطرة أسرة "هاينزبورج". ومهما يكن من أمر، لقد ارتدى الدين المسيحى، منذ القرن السادس عشر، طابعاً قومياً واضحاً، الأمر الذى أدى إلى استقلال "كنيسة إنجلترا" عام ١٥٣٤ على أيدي "هنرى الثامن" المزدوج، وإلى نزعة الكنيسة الفرنسية إلى الاستقلال خلال حكم "لويس الرابع عشر" وقيام حركة "الجلليكانية" (Gallicanisme) فى إطار مذهب "الجانسينزم" (Jansénisme) المتطرف والمنائى لجماعة "اليسوعيين" الموالين للبابوية. كما أنه من الواضح، بالرغم من استمرار بعض المحابيات بين "الكاثوليك" و"البروتستانت"، بعد حروبهم الدامية خلال

النصف الأخير من القرن السادس عشر فى فرنسا، وبعض المجادلات اللاهوتية بين "اليسوعيين" الذين طُردوا من فرنسا عام ١٧٦٤، وبين "الجانسينست" الذين أدانهم البابا للمرة الثانية عام ١٧١٣، خلال القرن الثامن عشر، المعروف بعصر التنوير، أن الوظيفة الأساسية للدين المسيحى أخذت تنحصر تدريجيًا فى إطار عمليات الإحسان والعناية بالمرضى والفقراء والقيام بمهام التربية والتعليم. ولعله من الطريف أيضًا أن نلاحظ أن القرن السابع عشر الفرنسى قد شهد نهاية المحاكمات الذائعة الصيت، خلال العصور الوسطى وحتى القرن السادس عشر، التى كانت تقام للسحرة ودعاة الهرطقة، والتى أدين فى إطارها "جاليليو" (١٥٦٤ - ١٦٤٢)، وأحرق حيًا "جيوردانو برونو" (١٥٤٨ - ١٦٠٠)^(٨).

إن هذه العقلانية التى برزت عبر تأسيس الدولة القومية الحديثة، والتى فصلت، وإن كان على المستوى الفعلى أكثر منه على المستوى النظرى والأيدىولوجى، بين جهاز الدولة أو السلطة المدنية للملكية وبين هيمنة السلطة الكنسية، تبرّغ أيضًا على مستوى الإبداع الثقافى والفنى من خلال أدب "الإنسانيات" الذى لا يشمل فحسب بعث الآداب والفلسفات اليونانية القديمة، وإنما كذلك استخدام المناهج العقلية والفيلولوجية فى دراسة ونقد النصوص الدينية، على شاكلة "إرازم" الهولندى (١٤٦٩ - ١٥٣٦) و"ديتابل" الفرنسى (١٤٥٠ - ١٥٣٦)، ونشر مباحث اللياقة وآداب السلوك التى سوف تساهم فى صنع الإنسان المتحضر الجديد، وإن كان هذا التتميط أو التطويع لا يمنع من انفجار مفاهيم القوة أو الفتوة (Virtu) التى تؤكد الطاقة الإبداعية الجديدة التى تتجلى، من جهة، عبر هذا الكم الهائل وغير المسبوق من الأعمال والروائع التى قدمها فنانون عصر النهضة الإيطالية، وعبر هذه الرؤى الأسطورية "البروميثية" المتجددة التى تضع الإنسان فى مركز الوجود، من جهة أخرى.

ومن ثم، يمكن القول بأن ظاهرة الحداثة تبرز، منذ البداية، عبر صورتين رئيسيتين: صورة العقلانية الإرادية المبددة لأوهام وخرافات العصور الوسطى؛ وصورة الذاتية الأدبية التى سنناقشها فيما بعد. وتؤكد العقلانية، بدورها، من خلال تيارين متضاربين: تيار الفلسفة المثالية التى لا تقطع صلتها كليةً بالفكر الفلسفى القديم، ولا حتى مع الدين، ويمثله "ديكارت" و"مالبرانش" و"ليبنتز"،

والتيار العلمى الرافض لميراث الفلسفة القديمة، ومن أتباعه أو رواده "بيكون" و"جاليليو" مؤسس الفيزياء الحديثة. إلا أن "فرانسيس بيكون" يظل محصوراً فى نطاق الإمبريقية وجمال الملاحظة والتجربة المباشرة، وهو الخط الذى ستميز به المدرسة الإنجليزية بعمامة، سواء مع "جون لوك" أو "هيوم"، أو حتى فيما بعد مع نشأة الفلسفات التحليلية والوضعية المنطقية واللغويات البراهمية، وهو ما يدل على أن العقلية الحديثة فى العالم الأنجلو ساكسونى، الذى يُفقد أيضاً من إسهامات "مدرسة فيينا"، أقرب إلى العقلية العملية منها إلى التهويمات والرؤى الميتافيزيقية، التى ستتشكل من خلالها العقلانية الألمانية أو الفرنسية. بيد أن العقلانية الفرنسية سوف تنتهى بالتزددى فى حياثل المناهج الوضعية وستكون، فى الأغلب، تابعة للعلم خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وحتى بزوغ التيارات الظاهرية فى أوائل القرن العشرين التى يمكن أن يُنسب إليها "برجسون" (١٨٥٩ - ١٩٤١) بفلسفته الحدسية الخاصة عن الديمومة والوعى والزمان المتصل، ثم أقطاب الفلسفة الوجودية الفرنسية، وعلى رأسهم "سارتر" و"ميرلوبونتي"، ولكن بعد ارتفادهم من منابع الفلسفة الألمانية التى تسيطر على الساحة العالمية منذ بزوغ "كانط"، والتطور اللاحق للفكر الألماني نحو التيارات الرومانطقية والظاهراتية والأنطولوجية مع "هيجل" و"هوسرل" و"هيدجر"، وإذا كان التيار العقلانى سيظل، مع ذلك، قائماً فى ألمانيا فمن غير شك عبر الكانطية الجديدة وأهم ممثليها "كاسيرر"، ومن خلال مدرسة "فرانكفورت" وبوجه خاص مع "هابرماس" الذى يقودنا من نقد الثقافة مع زميله "أدورنو" إلى مفاهيمه الجديدة عن "العقل التواصلى"، ومن محاولاته فى إعادة بناء الماركسية إلى أعتاب ما بعد الحداثة. وبالنسبة لتحديث العقل العربى، فمن الضرورة بمكان ليس فحسب الإشارة إلى تيار الوضعية المنطقية التى ترسمت خطى العلم، والتى لعب فيها "زكى نجيب محمود" دوراً كبيراً، ربما سبقه إليه رائد الفكر العلمى "سلامة موسى" الذى يُعد من أوائل من أدخلوا المفاهيم التطورية ومناهج التحليل السيكلوجى إلى مصر، وإنما أيضاً إلى التيارات اليسارية والتقدمية التى عرفتها مصر وكان لها الدور الكبير مع لطفى الخولى ومحمود أمين العالم وغالى شكرى وعبد العظيم أنيس والسيد يسن، على سبيل الذكر وليس الحصر، فى بناء منظومة فكرية ونقدية متكاملة ليس فحسب فى مجال المنهجية الفكرية، وإنما أيضاً

فى إطار العمل على تنقية الوعى الزائف وتصفيته من كل رواسب العقلية الخرافية ذات الارتباط الوثيق بنمط الإنتاج الزراعى، ومن كل أوهام المثالية الموروثة التى تروج للأفكار التقليدية والمسبقة باسم الحقائق المطلقة وطبيعة الأشياء وثباتها، وكأن الظواهر الاجتماعية والفكرية لا تخضع لأى نوع من النسبية التاريخية ولا علاقة لها بحركة التناقضات والصراعات الطبقيّة والفئويّة وتوازن علاقات القوى الداخلية والخارجية.

لكن إذا كانت الحداثة الفكرية تعتمد على أساس مفاهيم التقدم، وعلى تأكيد دور العقل وأولويته بالنسبة للمسلمات والثوابت التى يجب أن يقرم عليها الفكر العربى الحديث، وإذا كانت تهدف، فى المقام الأول، إلى إطلاق حركة المستقبل وتحقيق العدالة الاجتماعية والسعادة البشرية عن طريق تطوير العلم وتعميم فوائده بواسطة ما ينتجه ويبدعه من تكنولوجيا متطورة دوماً، فإن الحداثة الأدبية والفنية لا تتزامن، بالضرورة، مع متطلبات الفكر. ولعل هذا التناقض الظاهر هو إحدى المشكلات العريضة التى يجب علينا محاولة فهمها وتبديد ما يحيط بها من غموض. بيد أنه، لكى نصل إلى هذا الفهم، علينا أن نقر أولاً بأن مبدأ عدم التزامن بين مستويات التعبير هو مسلمة يجب قبولها، كما علمنا "التوسير" فى نقده لمفاهيم الشمولية الميجيلية^(٩)، وذلك بقدر ما يوجد من خلخلة و عدم تطابق بين البنى التحتية، المشكّلة بقوى الإنتاج، والبنى الفوقية. بما فيها العلاقات الاجتماعية للإنتاج، ومختلف أشكال التعبير عن الوعى الجمعى سواء فى الفن والأدب، وبقدر ما يوجد، وفقاً لدرس "جورفيتش"^(١٠) من ضروب التعددية الزمنية التى تحكم عملية التطور أو التغيير الاجتماعى. معنى ذلك أن المجتمع، أى مجتمع، لا يشكل وحدة كلية متجانسة؛ كما أن البنية الفوقية، التى تتمثل فى مختلف ألوان النشاطات التنظيمية أو القانونية والتعبيرية المتراوحة بين الفكر النظرى والأشكال الأدبية والفنية، لا تشكل بدورها وحدة كلية متجانسة وإنما، فى الأغلب شبكة من العلاقات المركبة والمتداخلة على مستوى الواقع التاريخى، وذلك يمكن رده إلى دور التناقضات الطبقيّة فيما بينها وفى داخلها، والتى قد تتعايش فى مرحلة من مراحل التاريخ ولكنها تنتهى حتماً إلى الانفجار أو الطفرة الكيفية فى وقت تفاقم الأزمة و حدوث التحولات الكبرى أو الثورات. أضف إلى ذلك ما تقوم به الأيديولوجيا

أحياناً من تزييف للوعى الجمعى حينما تبث التناقض بين الواقع الموضوعى للطبقات الاجتماعية وبين طموحاتها ورغباتها؛ أو بعبارة أخرى، بين هذا الواقع وبين رؤية هذه الطبقات الذاتية لموقعها من مجمل حركة المجتمع وصورته التاريخية.

من ثم، يمكننا، من منظور السوسيولوجيا الأدبية أو الثقافية، ربط الأنواع الأدبية بمجموعة من الأزمنة التاريخية المختلفة، أو المتعارضة فيما بينها أحياناً، إلا أن هذه الأنواع تقبل بدورها الخضوع، على المستوى الداخلى البحث، لمنطق خاص غالباً ما يستطيع النقد الأدبى، والبنىوى منه خاصة، أن يعزله فى صورة هياكل وتحولات سيمبوطيقية محايدة لا علاقة لها بأية مرجعية خارجية أو نفسية. على هذا النحو، نلاحظ أن معظم نقاد الأدب يؤرخون الحدائى الغربية فى الأدب والفن بظهور أشكائها المعارضة للعقلانية أو المثالية الكلاسيكية، ويربطون هذا التحول أولاً بانثاق مفهوم الحرية الإبداعية على حساب مبدأ محاكاة القدماء، وهو مفهوم تقنى؛ وثانياً بانبلاج مفهوم الفردية، وهو مفهوم ذو جذور اجتماعية برجوازية من جهة، وبلورة مفهوم الإنسانية الشامل أى المتجاوز لكل فكر طبقى، وهو ما تؤكده الرؤية الرومانسية للوجود، من جهة أخرى. وليس من شك فى أن هناك علاقة وثيقة بين هذه المفاهيم الثلاثة، إلا أنها تختلف فى مضمونها الاجتماعى، وتزداد هذه العلاقات تعقيداً عندما تنتقل هذه المفاهيم إلى بيئة مختلفة وبناء اجتماعى مغاير، كما تم ذلك فى واقعنا العربى الذى يقع، منذ انبثاق وعى مبدعيه على عالم الحدائى، فى بؤرة المؤثرات الغربية إلى درجة أن وعينا بالوجود والأشياء، وحتى بأنفسنا، يكاد يكون، على الدوام، وعياً لاحقاً على الوعى الغربى بنفسه وبنا. ومن ثم فهو إما تابع أو مناقض، وفى أحسن الحالات، بين بين.

إن الحدائى الفكرية، كما قلنا، ترتبط ارتباطاً وثيقاً باكتشاف وظيفة العقل النقدية التحليلية، وإن كان ذلك لا يعنى غياب العقل ومنطقه الاستدلالى أو الاستقرارى عند القدماء؛ ولكن الفرق الجوهرى بين المنظورين القديم والحديث يظل أن القدماء كانوا ينظرون إلى العقل، سواء فى صورته الأفلاطونية المثالية أو فى صورته الأرسطية العملية، كمسلمة أو قضية مفروغ منها، بينما يقوم الفكر الحديث باختبار وظيفة العقل نفسه ومشروعته فى أن يكون أداة للمعرفة والتحليل. ومن هنا، تتضح لنا قضية المنهج عند "ديكارت" ودوره فى تأسيس

العقل والعلم معا على أصول رياضية، مثلما فعل "جاليليو" حينما ربط بين الطبيعة ولغة الرياضيات. هذا بينما عملت المدرسة الإنجليزية مع "يكون" ثم "لوك" و"هيوم" على ربط العلم بالتجربة الحسية إلى درجة التشكيك فى العقل والمنطق، وهو الأمر الذى حدا بالفيلسوف الألماني "كانط" إلى تصحيح الوضع فى كتابه "نقد العقل الخالص" فقدم لنا صورة مركبة مثالية وحسية، فى الوقت نفسه، إذ جمع بين ما أسماه الشروط القبلية للمعرفة وبين المضمون الفعلى لها.

وليس من شك فى أن هذه الصورة من الحداثة هى التى انتقلت، عبر أدبيات عصر التنوير الفرنسى (مونتكيو - روسو - فولتير - ديدرو) وبعض مفاهيم القرن التاسع عشر العلمية والاجتماعية (دارون - كونت - دوركايم - سبنسر)، إلى معظم رواد النهضة العربية والإسلامية من الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده حتى طه حسين وأحمد أمين وغيرهم. ولقد اتخذت الحداثة الفكرية، خاصة فى صورتها الرضعية والعقلانية، طريقها إلى الأدب العربى عن طريق محاكاة المسرح الكلاسيكى، ثم تحولت فى القصة والرواية إلى الواقعية التقليدية ذات الاتجاهات "البنزائية" و"الموباسائية" و"التشخيضية"، وبعد ذلك إلى الواقعية الاشتراكية والنقد الأيديولوجى تحت تأثير المد الماركسى الذى راج قبيل الثورة وعاد ليتألق، بعد فترة طويلة من الحصار والتنكيل، فى إطار الاشتراكية العربية التى هيمنت على نظام الحكم خلال الستينيات. إلا أن الحداثة الفعلية فى مجال القصة والرواية، وربما إرهابات ما بعد الحداثة، تبدأ، فى ظننا، مع ما يسميه إدوارد الخراط تارة "الحساسية الجديدة" وتارة أخرى "الكتابة عبر النوعية"^(١). ولا تعتبر هذه المسميات مرادفة، فى نظر الكاتب، لقوالب جامدة، إذ أنها تشير، فى الأغلب، إلى تيارات تتكشف مع جيل السبعينات بالرغم من انبثاقها فى شكل عناصر جنينية بدأت مع المرحلة الوجودية والنفسية المختلطة بالكوايس والهذيان^(٢) فى بعض روايات نجيب محفوظ التى ظهرت خلال الستينيات مثل "اللص والكلاب"، والسراب، والشحاذ، وثرثرة فوق النيل". وأهم سمات هذه "الحساسية الجديدة"، كما يحددها الخراط نفسه، هى انقراط التسلسل الزمنى للسرد الروائى، وانكسار خطية الحركة وعملية تنامى العقدة أو الحبكة، وغياب الإشارة إلى مرجعية خارجية أو نفسية فعلية، وكلها سمات تنطبق على الرواية الجديدة الفرنسية

كما أسسها "آلان - روب جريه" و"كلود سيمون". وربما الأهم من ذلك كله عند الخراط، هو تحول العالم الموضوعى إلى إحدى إمكانات اللغة نفسها بحيث تفقد هذه طابعها الإشارى أو الإخبارى البحت لتصبح أقرب إلى الرؤيا أو الحلم فتزول الفوارق بين النثر والشعر اللهم إلا سمة السردية، ونسبح فى بحار "الكتابة عبر النوعية" التى يرى الخراط فيها إحدى تناجات اللاعقلانية التى فجرها الواقع المصرى والعربى بعد هزيمة ١٩٦٧ وتوالى النكسات القومية والاجتماعية وصعود القوى الظلامية والسلفية^(١٣).

يبد أن الحداثة الشعرية، وإن التقت بآخرة مع مفهوم الخراط للحساسية الجديدة، قد سلكت طريقاً مغايراً. فهى، بخلاف قضايا الشكل والتفعيله والخروج على القصيدة العمودية وبآخرة قصيدة النثر، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باكتشاف وجدان الإنسان العربى وانفجار ثورته على كل القيود التى كانت تعوق قدرته فى التعبير عن نفسه والإفصاح عن مكانته؛ إلا أنها، مع ذلك، لم تصل إلى هذا الاكتشاف إلا فى إطار حركة الشعر الرومانسى الغربى الذى استطاع أن يقدم للشباب المثقف، أكثر من الموروث، ما يحتاجه من رؤى وموضوعات وأشكال جديدة تتلاءم مع طموحاته ورغباته العارمة فى تغيير عالمه المكبل بالتقاليد والعادات البالية. ومن ثم، نفهم لماذا تقوم حركة "الديوان" بالثورة العارمة على شعراء الإحياء وبوجه خاص شوقى لما أسند إليه من إمارة الشعر وريادته، لحذوهم حذو القدماء فى المديح والرثاء وانكبابهم على شعر المناسبات وانعدام ما أسماه العقاد بالوحدة العضوية فى شعر شوقى، كما طال هذا النقد اللاذع نثر المنفلوطى الذى نُعت بالتصنع والإفراط فى «الورقة والأنوتة والحلاوة»^(١٤). وليس بعجيب أيضاً أن تنجى الحداثة الشعرية بعد ذلك، عبر مدرسة "أبوللو" إلى تعميق النزعة الرومانسية والوجدانية فى الشعر، وذلك بالتأكيد على الذاتية والغنائية والتأمل الصوفى والتغنى بالطبيعة وأحاسيس القلق والسأم والتمسك بالوحدة العضوية للقصيدة والبساطة فى التعبير والتخييل والتصوير^(١٥).

إلا أن ثورة الحداثة فى الشعر لا تنتهى، وتكاد تكون هناك عدة حداثات، إذ أن التعبير الشعرى فى اتجاهه نحو تعميق إحساس الإنسان العربى بوجوده لا يمكنه إلا أن يثور ويتمرد على كل مظاهر الإيقاع الخارجى وموسيقاه الصاخبة فى

الشعر التقليدي، وعلى كل القوالب الدلالية والخيالية النمطية التى سجنه بين جدرانها قرونًا طويلة هذا الرصيد الهائل من المنظوم الموروث. ولم يكن على الشعراء أن يثروا تحقيقًا لحريتهم فى ابتكار أشكال جديدة فحسب - فهذا المسعى كان موجودًا على الدوام بشكل أو بآخر - وإنما أيضًا سعيًا للاقترب من مكنون التجربة الإنسانية للإنسان العربى المعاصر الذى لم يكد ينبتق وعيه وتفتح عيناه على العالم الحديث حتى توالى عليه الصدمات والأزمات: صدمة الاحتلال الأجنبى، صدمة تقسيم فلسطين، وأزمة النظم العربية الرجعية والهزائم المتتالية أمام العدو الصهيونى، وكل صنوف الإحباطات الداخلية على المستوى الاجتماعى والنفسى والاقتصادى. لا حرم، من ثم، أن تتبادل منابع الشعر الموروث حركات الثورة والتمرد، فتنبثق مع نازك الملائكة والسياب والبياتى فى العراق^(١٦) أول حركات التجديد المعاصرة فى الشعر العربى، وتتجذر إلى درجة الثورة الشمولية على التراث دعوة أدونيس^(١٧) السورى إلى خلق عالم شعرى جديد لا يمكن فصله عن إعادة بناء الإنسان العربى وإعادة تشكيل مخيلته ورؤيته للوجود، بحيث يواكب زمنه ويحقق ماهيته كضرورة دائمة التشكل والتكوين، كما تنفجر ينابيع التجديد الشعرى فى مصر مع جيل الستينيات وتكاد تبلغ أوجها مع جيل السبعينيات الذى لا يُبرز قدرته فحسب على إعادة تشكيل الموروث اللغوى وإنما أيضًا على تثويره من منطلق التمرد على أشكال التقديس التى يصطنعها كل مجتمع لنفسه، وذلك فى ضوء المفاهيم الثورية التى أحدثتها المناهج الجديدة كالبنوية والتفكيكية والأسلوبية فى قلب العلوم الإنسانية^(١٨).

ظاهرة ما بعد الحداثة :

تقوم ظاهرة ما بعد الحداثة على أسس افتراضية أكثر من قيامها على أسس موضوعية محددة، ولعل ذلك يرجع إلى ارتباطها بضرب من الحساسية العامة الناجمة عن بعض التغيرات الغائمة فى قلب الحداثة نفسها. ومن ثم، هذا التداخل أو التشابك الذى نحس به بين كثير من مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة. ولعل أيضًا ظاهرة "عدم الجسم" التى يتسم بها الفكر الغربى المعاصر الذى يقوم، فى معظمه، على أسس نقدية أو تفكيكية، تعد عاملاً هاماً من عوامل "غياب التحديد" أو "استحالته"، وهى العبارة التى تنسب إلى إيهاب حسن والتى تعد المعلم الأساسى لحركة ما بعد الحداثة.

مهما يكن من أمر فإننا نعتقد أن هناك بعض الدراسات والإسهامات الجيدة التى يمكن الاهتداء بها فى تحديد الملامح البارزة لهذه الظاهرة المراوغة. ولعل كتاب "جيانى فاتيمو" عن "نهاية الحداثة"^(١٩) يُعد من أفضل الدراسات الفلسفية التى يحاول صاحبها حصر ظاهرة ما بعد الحداثة، على المستوى الفكرى، فى عدد محدد من المبادئ المحورية، وهى موت الفن، وموت حركة الإنسانية (Humanisme) والعدمية، ونهاية التاريخ، وتجاوز الميتافيزيقا.

ويبرز مبدأ "موت الفن" من خلال ثلاثة أشكال رئيسية تدل على تدهوره كقيمة أساسية، وهى بروزه فى المجتمعات الصناعية المتقدمة كضرب من "الطوباوية" أو الملجأ الوهمى ضد حركة التقدم التكنولوجى، وكنوع من الفن الوردى (Kitsch) الذى يتنافى مع الذوق الرفيع، والذى تعممه وسائل الاستنساخ التكنولوجية وانتشار حركة المعلومات، وأخيراً كضرب من "الصمت" السلبى الذى يعمل على تقويض المجتمع وإعاقة التواصل بين البشر. ومن الوضع أن مظاهر تدهور الفن على هذا النحو تشير إلى رؤية رومانسية وأرستقراطية للفن، كما تعبر عن نوع من النقد الجذرى لحركة التحديث التكنولوجى ولانتشار المعرفة والمعلومات والمبادئ الديمقراطية. أضف إلى ذلك أنها تقدم لنا أيضاً رؤية عضوية وقيمة مسبقة للفن، وذلك بقدر ما تستنكر الوظيفة النقدية للفن دوره فى نقد القيم السائدة التى غالباً ما ترتبط بهيمنة القوى المحافظة فى المجتمع. وتبرز أيضاً هذه الرؤية العلوية للفن من خلال اعتباره تعبيراً صادقاً عن قيم ومبادئ أولية تتعارض مع إمكانية استنساخها وتعميمها، وهو الأمر الذى يجعل من الفن حكراً على صفوة اجتماعية تملك الحس المرفه والذوق الرفيع دوناً عن غيرها من الطبقات الشعبية.

غير أن مفهوم "الكيتش" قد يوظف أحياناً بطريقة مغايرة لما يذهب إليه "فاتيمو" حيث يدل، ليس على التعميم المبتذل للفن، وإنما على انهيار القيم الفردية الحقيقية فى المجتمعات الشمولية، كما نرى فى أعمال "كونديرا" الروائية. ذلك أن هذه المجتمعات كانت تضع فى مقدمة القيم "الظاهرة" أو "المعلنة" الغيرة على المصالح الوطنية، والحفاظ على التماسك الاجتماعى، وشجب النزعات الفردية والعواطف الخاصة، وهو مما أدى إلى اعتبار كل المشاعر الشخصية المشروعة وكل

حاجات الإنسان الحميمة، من حب للذات وميل إلى العزلة أو الاختلاء بالمقربين من الأصدقاء أو الرغبة في التعبير عن النفس من خلال أعمال فنية أو أدبية غير ملتزمة بالشعارات الرسمية الجوفاء، عادات "برجوازية" مضللة أو "موضة قديمة"، وهو الأمر الذى انتهى إلى ضياع الفرد تحت وطأة الالتزامات العامة، وإلى هيمنة عالم الزيف والنفاق والازدواجية على السلوك والكلام واختلاط الأمور إلى درجة أن كل فعل إنسانى لم تعد له قيمة فى ذاته، وإنما أصبح خاضعاً للتفسيرات الاحتمالية، وذلك بقدر ما تكون الغاية المعلنة منه بعيدة كل البعد عن نية الفاعل وقصديته الحقيقية.

أما موت "النزعة الإنسانية" فيُرد إلى انحسار الميتافيزيقا وانتصار الفكر البرجمائى وغلبة التكنولوجيا، وهو ما يعنى ضياع الذاتية أمام غلبة الفكر العلمى الموضوعى. ولعلنا هنا أيضاً أمام رؤية محافظة، لأن ضياع "الإنسان" المقصود هنا هو الإنسان "المجرد" الذى تُنسب إليه قيم عامة وجوهرية لا تخضع لحركة المجتمع أو التاريخ. ولعلنا نتذكر هنا شجب "ليتشه" لحركة الفكر الإنجليزى النفعى وربطه بطريقة خبيثة بين المنطق العلمى والميتافيزيقا؛ وكذلك جدال "هيدجر" مع رواد مدرسة فيينا فى المنطق الوضعى، وبوجه خاص مع "كارناب" الذى حاول تفويض أسس الفكر الميتافيزيقى مدعياً أن الميتافيزيقا لا تقدم "جُملاً" تخضع لمعيار الزيف أو الصواب وأن ما تقدمه ليس شيئاً بالمرة.

إلا أننا لو أخذنا فى الاعتبار مفهوم "موت الإنسان" عند "فوكو"، فإننا نجد أنفسنا أمام رؤية مخالفة بعض الشيء. ذلك أن "فوكو"، وإن كان قد تأثر بفيلسوف إرادة القوة فى منهجه الموسوم بـ"الجينيةالوجيا"، يعنى بهذا الموت أقول "موضوع" العلوم الإنسانية، وهو هذا التصور الافتراضى للإنسان كما شكلته الإجراءات المعرفية والتنظيمية ذات المنطلق البرجوازى خلال القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر. من ثم، يعنى موت الإنسان هنا ضرورة إعادة بناء العلوم الإنسانية على أسس جديدة، وذلك بقدر ما أراد "ليتشه" بمفهومه الجديد عن "الإنسان الخارق" ليس تأسيس صورة عنصرية للإنسان، كما فهم فى إطار الحركة النازية، وإنما بناء إنسان يستطيع تجاوز حدود عصره بما يحمله من آراء ونظريات فاسدة وقادر، فى الوقت نفسه، على أن ييشرنا بيزوغ فجر جديد للبشرية.

على كل حال، إن ما قدمناه من تفسير للمحاور السابقة، التى أشار إليها "فاتيمو"، لا يتطابق تمامًا مع تفسيراته لفكر ما بعد الحداثة. فهو يعتقد أن تناقضات نظريات ما بعد الحداثة لا يمكن تجاوزها إلا بإبراز قضيتين هامتين: أولاهما إشكالية "العودة الأبدية" عند "ليتشة"؛ وثانيتها قضية "تجاوز الميتافيزيقا" عند "هيدجر"؛ وذلك بقدر ما تمثل هاتان القضيتان، فى ظنه، نوعًا من القطيعة الجذرية مع مفاهيم "نقد الثقافة" (Kulturkritik) التى راجت فى النصف الأول من القرن العشرين، مشيرًا بذلك -من غير شك- إلى إسهامات "مدرسة فرانكفورت" وعلى رأسها "أدورنو" و"هورخايمر" وتلميذ الأول "هابرماس"، بحيث تكون عبارة "ما بعد" (Post) ليست مجرد تخطٍ لمفهوم "الحداثة" كمرحلة من مراحل تطور الفكر الغربى فى سعيه، منذ تحديده لمصادره اليونانية، نحو اكتشاف أشكال جديدة أكثر رقيًا وتقدمًا، وإنما إعادة طرح لقضية "الأساس" أو "التأسيس" ولقضية "المصدر" وما يرتبط به من تصورات "غائية" (Telos)، كما وضع أسسها "هيجل" وبلورها "هوسرل" من بعده. على هذا النحو تصبح عبارة "ما بعد" ليس تطورًا أو تطويرًا للحداثة، وإنما قطيعة معها وخروجًا عن خط الصيرورة التاريخية فى صورة طرح جديد يعتقد "فاتيمو" بأنه يتم فى شكل "الحداث" . ومن ثم تصبح ما بعد الحداثة حدثًا جذريًا لا يمكن فهمه -فى نظره- إلا على ضوء ضربين من التاريخ: تأريخ الحدث نفسه، تأريخ الذات التى تطرحه. ولكن لما كان مفهوم "الحدث" هذا لا يشكل، فى نظر بعض النقاد، تجاوزًا فعليًا لمعنى التاريخ والتاريخية، فإن "فاتيمو" يرى بضرورة طرحه، لا على شكل مرحلة جديدة أو بعديّة، لكن فى إطار تجربة خاصة، هى تجربة "نهاية التاريخ" التى يُظن بأن "أرنولد جلهن" (A. Gehlen) هو أول من أشار إليها من خلال عبارة "ما بعد التاريخ". ومع ذلك، فهذه التجربة ليست بمجددة تمامًا. فلقد عُرفت خلال النصف الأول من القرن العشرين عبر فكرة "الحداد الغرب" عند "شبنجلر" أو فى صورة عودة جديدة إلى المصادر، كما يقال عن عودة "هيدجر" إلى فيلسوف الواحد "بارمينيدس" فى سبيل قراءة جديدة لقضية الوجود. وهناك من ربطها كذلك، مع تفاقم التجارب النووية، بالإحساس الفاجع بوشك وقوع كارثة نووية، وهو ما يشكل، فى نظرنا، صورة جديدة لهلوسات "نهاية العالم" التى تعرف بالحركة

الألفية (Millénarisme) التى ظهرت مع بداية العام الألف من الميلاد. إلا أن "نهاية التاريخ" بهذا المعنى ليست هى المقصودة، فى زعم "فاتيمو"، إذ المقصود هو، بالأحرى، نهاية الرؤية أو الممارسة التاريخية كعامل من عوامل توحيد تجربة الحياة، وذلك بقدر ما أضفت التقنيات وحركة المعلومات المعاصرة على حياتنا وطريقة معيشتنا نوعاً من الثبات النسبى وإحساساً غامراً بعدم التغير، وهو إحساس - كما يبدو - يقلل من القدرة على التوقع، ويجعلنا نعيش فى عالم "روتينى" ومألوف تكاد تُرد فيه كل مبتكرات التكنولوجيا إلى إمكانيات التخطيط والتنظيم المتاحة. ومن ثم، يخفى الإحساس بأهم مقومات الحداثة التاريخية، وعلى رأسها قوانين التقدم والتطور إلى الأرقى، الأمر الذى ينعكس بدوره على التصورات الأخلاقية والأنطولوجية بحيث تصبح الأخلاقيات غير خاضعة لا للمثل الأفلاطونية التى تتطلب نوعاً من الارتقاء بالنفس، ولا لجدلية الواقع والتاريخ كما تصورها الحداثة، وإنما لإمكانيات التعرف على الوجود الإنسانى كنوع من "حقل الممكنات".

كما أن "فاتيمو" يشير إلى نقطة بالغة الأهمية، خاصة فى كتابات "جادامر" الألماني و"بلانشو" الفرنسى، ألا وهى "انكسار الكلمة الشعرية"، والمقصود بهذا "الانكسار" فى الفكر الألماني هو إنهاء عملية الربط التى كان يقيمها الشعر بين الكلمة وبين "الأرض" و"تجربة الموت"، بحيث تصبح الكلمة الشعرية بعد تحررها، خلال الفترة الممتدة من الحركة الرمزية إلى تجارب الطلائع الشعرية فى القرن العشرين، تحقيقاً لجوهر الشعر الحميم فى صورة كلمة خالقة ومبدعة، وهو ما أثبتته النقد الأدبى والأسلوبى المعاصر من خلال كون الشعر كشفاً لوظيفة اللغة الشعرية كلفة ذاتية فى جوهرها، وغير متعددة أساساً، وهى نقطة تذكرنا بمفهوم "كينونة" اللغة اللازمة أو اللامتعدية التى يرى فيها "لوكو" أساس الأدبية المعاصرة.

ولعل رؤية "فاتيمو" تعد أكثر الرؤى تماسكاً لمفهوم ما بعد الحداثة، وذلك لقدرته على التأسيس الفلسفى واستكشاف أهم نقاط التجديد فى فكر كل من "نيتشة" و"هيدجر" اللذين يعدان أهم ممثلين لفكر ما بعد الحداثة. إلا أن هذا المفهوم لا يكاد يخرج عن نطاق الفلسفة الخالصة، إن صح هذا التعبير، حتى يتعرض

على أيدي مفكرى المجتمع الاستهلاكي ("بودريار") واللغة والاختلاف (ومنهم "ليوتار") ورواد النقد الأدبي والفن والعمارة، إلى نوع من التكاثر العشوائي الذى يصعب حتى الآن تحديد كل معالمه وأبعاده، خاصة وأنا أمام حركة تاريخية مستمرة، ويصدد تجربة لم تنته بعد. أضف إلى ذلك أننا نستطيع، بسبب التشابهات الكثيرة بين مفكرى العصر الواحد إدراج كثير من أسماء المفكرين وإخراجهم من حركة ما بعد الحداثة من غير أى حرج. فـ"هابرماس"، مثلاً، يمكن عده منها بسبب نظيره الدائب للعقل التواصلى ودوره فى بناء المجتمع الديمقراطى العادل، وإن كان يُنسب، فى الوقت نفسه، إلى حركة تحديد الماركسية، و"دريدا" بسبب منهجه "التفكيكي" الذى لا يصل بنا إلى أى نوع من الحسم الفكرى، و"فوكو" لرفضه شمولية النسق البنىوى وفكرتى الذاتية والمتصل التاريخى، ولنقده كذلك لعقلانية التنوير الموروثة عن القرن الثامن عشر.

مهما يكن من أمر، فإن عملية تنظير ظاهرة ما بعد الحداثة تنسب، بوجه خاص، فى فرنسا إلى كل من المفكرين الشهيرين "ليوتار" و"بودريار". ولقد عُنى "جان-فرانسوا ليوتار" فى كثير من أعماله مثل "الاستعدادات الدفعية" (١٩٧٣) و"اقتصاديات الليبدو" (١٩٧٤)، و"الجغرافات انطلاقاً من ماركس وفرويد" (١٩٧٣) بكشف دور دفعات الرغبة المبتوثة فى قلب الواقع اليومى، بحيث تبدو له هذه الدفعات، على مستوى التعبير أو الكتابة، متجاوزة دائماً لوظيفة اللغة الإشارية. وهو لم يصل إلى هذا الكشف إلا بالزاوجة بين خصائص "الليبدو" عند "فرويد" وبين مفهوم الرغبة كإرادة قوة قابلة للانتشار وليس للكبت، كما يصورها الفكر النيتشوى. ولربما قد هداه ذلك فى كتابه "وضع ما بعد الحداثة" (١٩٧٩) إلى نقد وتفكيك "الميتاكتيكات" التى تشكل الحامل الأيديولوجى للخطاب العلمى والمعرفى. ذلك أن العلم -خاصةً بعد وصوله إلى مرحلة التأسيس الوضعى وتحويله إلى مجرد برجماتية أدائية- لا يستطيع أن يتشكل فى صورة خطاب معرفى إلا بتجاوز آلياته والانخراط فى عمليات تبرير وتفسير مرتبطة بغاياته وأهدافه الاجتماعية. ومن ثم، كان العلم فى عصر التنوير يقوم على حكاية التقدم وقابلية البشرية للتطور والارتقاء والتفكير العقلانى، وكان فى العصر الوضعى يقدم لنا أيديولوجيا علموية مناهضة للفكر الأسطورى البدائى

وللفكر اللاهوتى الغائى أو الميتافيزيقى التجريدى. وها هو ذا العصر المعلوماتى يُقدّم لنا على أنه عصر إبداع الأفكار وتحقيق الديمقراطية المعلومات فى مجتمعات تقوم على الشفافية والتجانس التواصلى الكاملين؛ بينما تتحول المعرفة، فى الواقع، إلى سلعة أو بضاعة تدخل فى علاقة تبادلية بين منتج ومستهلك. ومن ثم، فى علاقة قوى بين سادة ومسودين، وهكذا تفقد المعرفة قيمتها الذاتية - أى قيمتها الاستعمالية - لتدخل فى علاقات التبادل الصورى، كما كان الأمر بالنسبة لواقع السلعة فى النظام الرأسمالى السابق. إلا أن هذا الاستلاب الصورى، الذى تؤول إليه المعرفة العلمية بتحويلها إلى سلعة معلوماتية أى تجارية، لا يبرز دوره بوضوح - للأسف - للعيان، أى أنه لا يُظهر أو يكشف دور السلطة الفعلية المتحكمة فى التقنيات المعرفية الجديدة والمالكة لمشروعية توزيع المعرفة، وذلك بقدر ما يحجب الخطاب الحكائى، أى الأيديولوجيا، الواقع الفعلى لعملية التحكم فى توزيع ونشر المعلومات بواسطة ضروب من التبريرات الخادعة مثل السعى نحو إقامة مجتمعات مستقبلية تقوم على التعايش والتواصل وعمقراطية المعرفة.

وإذا كان "ليوتار" مازال مرتبطاً - كما نرى - بالنموذج الماركسى لتحليل دور السلعة فى النظام الرأسمالى الكلاسيكى، خاصة فى تمييزه بين قيمتى الاستعمال والتبادل، فإن "جان بودريار" يحدد، على العكس، قيمة السلعة ليس من منطلق الحاجات الطبيعية، ولكن على أساس وظيفتها الرمزية والمظهرية فى المجتمع الاستهلاكى الجديد حيث تدخل فى الاعتبار رغبة الاقتناء والتميز بقدر ما تدخل المقدرة الشرائية، وذلك ليس فحسب فى مجتمعات الوفرة أو الرفاهية الجديدة، وإنما أيضاً فى المجتمعات القديمة أو المتخلفة حيث يلعب الإنفاق العرفى دوراً كبيراً إلا أن الجانب القيمى لا يختفى من أعمال "بودريار"، فهو فى سعيه نحو تحليل الوظيفة الرمزية للأشياء فى المجتمع الاستهلاكى يعمل على إبراز مدى الزيف الذى يعيش فيه الناس فى إطار الجنون الاستهلاكى للأشياء، وإلى أى مدى يتفنن المنتجون فى خلق حاجات وهمية لديهم انطلاقاً من ممارسات يقوم الكاتب بتحليلها فى إطار اقتصاديات الرغبة ومن خلال سيميوطيقا دقيقة للأشياء التى تشكل، فى الواقع، الركيزة الأساسية للمجتمعات الاستهلاكية المعاصرة.

وبالنسبة للجوانب الأخرى من ظاهرة ما بعد الحداثة، فإن كتاب

"مارجريت روز" الذى يحمل هذا العنوان والذى ترجمه أحمد الشامى ضمن سلسلة الألف كتاب الثانية للهيئة المصرية العامة للكتاب، يعد أفضل تقديم لمختلف الأبعاد الفنية والأدبية والفلسفية لظاهرة ما بعد الحداثة، كما أنه يشكل تقصيًّا منهجيًّا لكل دلالات المفهوم سواء عند الكتاب على اختلاف مشاربهم أو من خلال القواميس المتخصصة وسوف نعلم عليه فى اختيار بعض الأفكار الرئيسية لأقطاب هذه الحركة.

تثير "مارجريت روز" قضية تعقد المفهوم وتعدد، بل تضارب التعريفات التى يشملها. وإن كان من الممكن أن نجتمع هذا الشتات فى خط عام افتراضى لعله يتلخص فى رفض فكرة "الإبداع" التى تقوم عليها الحداثة وإبدالها بعالم الصورة أو بديل الأصل وبعيداً التلقيق أو "كله ماشى" - كما يقال - فى عبارة ما بعد الحداثة بوجه خاص. ويبرز هذا التصور عند "بودريار" الذى يربط الفترة الصناعية المنصرمة فى الغرب بمبدأ الإنتاج وقيم التجاوز أو التسمي والحقبة المعاصرة بمبدأ الزيف والاستنساخ والمحاكاة وقيم محاكاة الأشياء ومطابقتها لغايتها، وهو ما يشكل الجانب الآخر من سيادة العلاقات الرمزية فى المجتمع الاستهلاكي على علاقات التبادل الطبيعى أو الواقعى المباشر. أما بالنسبة لفكرة الصورة أو البديل فالمقصود بها فى المجتمع ما بعد الصناعى هو انتشار الأشياء أو السلع الصناعية بدلاً من الأشياء الأصلية ذات القيمة الذاتية على شاكلة الحلى الزائفة والمنتجات الصناعية كالأكريليك والسليكون والبوليستر وغير ذلك. كما تشمل إحلال الصورة الفوتوغرافية أو المستنسخة محل اللوحات الفنية، وهو ما يعنى تكرار الأصل، أى الواحد الذى لا يتغير، إلى صور مكررة إلى ما لا نهاية.

وتشير الكاتبة أيضاً إلى تعريف الكاتب المصرى "إيهاب حسن" لحقبة ما بعد الحداثة بأنها زمن استحالة التحديد، وتعريف "فريدريك جيمسون" بأنها عصر التحكم الكامل فى ظل النظم السيبرنيطيكية الجديدة، واعتقاد "هيدايك" بأنها زمن التلقيق والمحاكاة المعارضة (Pastiche) والرمز الكنائى (Allégorie) والفراغ الضخم فى عمارة السبعينيات (Hyperspace)، ورأى "هودنوت" بأن عصر ما بعد الحداثة يوازى فى عالم البناء اكتشاف صيغة "فوق وظيفية" وإمكانية إقامة مساكن جديدة سابقة التجهيز وقابلة للحركة والتركيب.

وتحاول الكاتبة، كذلك، تلخيص المشكلات الأساسية لتصورات ما بعد الحداثة فى بعض النقاط الرئيسية، وهى، فى الحقيقة، نقاط جوهرية وإن كان أيضًا من الصعب الاعتماد عليها كلية فى حسم القضية المطروحة. من ذلك أن ما بعد الحداثة هى فترة "اللاحق" (Post) وما يتضمنه هذا المفهوم من الميل إلى الانحطاط، وهو - كما نرى - منظور معيارى ذو دلالة اجتماعية محافظة، أو أنها من حيث التقدم التكنولوجى فترة المعلوماتية والوسائط والآلات المعقدة وما يرتبط بها من ألعاب لغوية تبرز عبر علوم كثيرة مثل السيميوطيقا واللغات الحاسوبية والتفكيكية وغيرها. وتصيغ الكاتبة بقية النقاط فى صيغة تساؤلات أكثر منها إجابات شافية أو مقنعة، ومن بينها أن مفهوم ما بعد الحداثة يقوم على نوع من التداخل بين فترتين؛ ومن ثم، فهو يدل على ثنائيات متعارضة كالاتمرار والانفصال، والتشابه والاختلاف، والوحدة والتمزق، والتبعية والتمرد، أو يعبر عن الظواهر الريادية والطليعية، فيضم، من ثم، حركات أدبية أو فنية كالسريالية والدادائية، أو علومًا أحدثت ثورة أو انقلابًا فى الفكر البشرى كالفرويدية والماركسية والنيتشوية والتفكيكية. أضف إلى ذلك أن مفهوم ما بعد الحداثة قد يعبر عن رؤية متميزة تعارض الأنماط السائدة فى قلب الحداثة نفسها، خاصة بعد أن وصلت هذه الأخيرة إلى مرحلة الجمود فى أواخر القرن التاسع عشر، الذى عرف مذاهب الانحلال (Décadence) وفكر التدهور ونهايات الأزمنة. ومن ثم، يمكن ضم كتاب ومبدعين عديدين من أمثال "بيكيت" و"نابوكوف" و"جومزوفيكس" و"جينيت" و"كونديرا" إلى تيار ما بعد الحداثة.

ولقد أوردت "مارجريت روز" فى كتابها المذكور جدولاً طريفاً^(١) لتقابلات مفاهيم كل من الحداثة وما بعد الحداثة عند إيهاب حسن، وهو، فى نظرنا، عظيم الفائدة من حيث قدرته على كشف الفوارق الدالة والمعيرة بين الحركتين. على هذا النحو، نرى إيهاب حسن يقيم تعارضاً بين الرومانسية والرمزية كتعبير عن الحداثة، وبين "البتافيزيقا" و"الدادائية" كتعبير عن تيار ما بعد الحداثة، وهو فصل موفق من حيث كون "البتافيزيقا"، وهى العلم "الوهمى" للحزنيات المناط بها "توفير الحلول الخيالية للمشاكل العامة" وفقاً لـ "جارى"، و"الدادائية" كحركة ثورية ثقافية وفنية فوضوية أطلقها "تسارا" ومثلها "أرب"

و"هانز ريختر" و"بيكايا" و"مان ريه" و"بريتون" وغيرهم، تجمعان سمتين أساسيتين من سمات ما بعد الحداثة، وهما ظاهرتا "اللعب" و"الاحتفالية"، خاصة وأن "جاري" كان يعتمد في مصادره على أدبيات تلاميذ المدارس (Littérature Potachique)، وهو نوع تمتد جذوره إلى العصور الوسطى، ويتميز بالاحتفالية أو "الكرنفالية" التي اكتشفها "باختين" من خلال دراسته للكاتب الفرنسي الموسوعي "رابليه"، وأن حركة "دادا" هي أيضاً نوع من المظاهرة الثورية الاحتفالية، التي ربما وجدت أروع صورها في ثورة مايو ١٩٦٨ الطلابية، والتي يعتبرها كثير من الكتاب، ومنهم "جارودي" نوعاً من التعبير الجماعي الاحتفالي، خاصة وأن هذه الثورة كانت تصحبها احتفاليات غنائية وراقصة، وهي، من ثم، تشبه الكرنفال. أضف إلى ذلك أن الجدول المذكور يحدد للعمل الفني الحدائى سمات أهمها:

«الشكل المتصل أو المغلق، وجود غرض أو هدف، التصميم والبناء، الاكتمال الفنى، الخلق، المركزية، الحضور، احترام الأجناس الأدبية، الانتقاء وتوظيف الاستعارة، التأويل، الاهتمام بالقص والمدلول، والتمركز حول الذات، والعلية، والشعور بهوس الاضطهاد»

ويقابل ذلك من سمات ما بعد الحداثة على وجه التقريب:

«الشكل المعارض أو المفتوح، التلاعب، الصدفة، الفوضى، الإجرائية، التفكيك، الغياب، التشتي، النص وتناسى النص، الكناية، المزج، اللاتأويل، اللاقص، الدال، الرغبة، الفصام، والاختلاف».

وليس من شك في أن هذه التقابلات تشكل برنامجاً دراسياً حافلاً، غير أننا سنكتفى بالإشارة إلى دلالتها العامة. ذلك أنه بالفعل حينما تبلور الأدب الأوربى الحديث، وبوجه خاص مع انبثاق الحركة الرومانسية، التي حاكتها عندنا "مدرسة الديوان" واستعارت منها فكرة "الوحدة العضوية" تحت تأثير انتشار التطورية وعلوم الحياة في أوربا في بدايات القرن التاسع عشر، كانت أهم متطلبات العمل الفنى هو أن يكون عملاً إبداعياً متكاملاً ومتسقاً تجعل منه خلقاً حياً بالغ الحضور. أضف إلى ذلك ما أوضحه "جورج لوكاتش" في دراسته عن "الرواية التاريخية" من علاقات ووشائج بين تآلق فن الرواية في القرن التاسع عشر وبين صعود الطبقات البرجوازية أو "الليبرالية" التي تعتمد، في حياتها، على التنظيم والتخطيط

والعقلانية فى سبيل تحقيق أهدافها التاريخية. كما أوضح كذلك "بول ريكور" فى دراسته عن "الزمن والقص" العلاقة الموجودة بين "الحبكة" فى الرواية كمحور لتجميع شتات الأحداث الروائية وتنظيمها وبين وظيفة "الاستعارة" فى البناء الشعري والخيالى، كمحور للتغلب على تناثر الظواهر الحياتية والمعيشية أمام حركة الشعور فى توجهه نحو حلس الأشياء وتملك الوجود. كما نستطيع أن نرى العلاقة بين السمات التى يقدمها إيهاب حسن لتعريف الحداثة مثل "البناء والتصميم والخلق والمركزية والقص" وبين وظيفة الاستعارة الدجبية والتوحيدية لشتات الظواهر كما يفهمها "بول ريكور". أضف إلى ذلك أنه لا يمكن فصل الرواية عن التاريخ من حيث اشتراكهما فى عملية القص أو السرد، ولكن ذلك لا يعنى خلط الجنسين: فالرواية كتاريخ وهمى تقدم لنا قصاً خيالياً أو إعادة ترتيب لعناصر الواقع، والتاريخ كرواية أمينة للأحداث الفعلية يقدم لنا -افتراضاً- سرداً موضوعياً لها. أما البحث عن الأصل والعلية فهو ضرب من البحث عن الأسباب والدوافع التى يقوم عليها العقل التحليلي -قبل ظهور المفاهيم الاحتمالية والإحصائية- المراكب لظهور الحداثة كروية متزامنة مع الرؤية البرجوازية للوجود التى تسعى إلى الهيمنة والتعاطف للذين يصلان إلى درجة تضخم الأنا الغريبة وشعورها -ربما مع تفاهم إحساسها بالذنب- بهوس الاضطهاد الذى يودى فى استفحاله إلى داء "البارانويا" وحنون العظمة.

إذا كانت خصائص الحداثة، على النحو الذى أشار إليه إيهاب حسن وحاولنا تفسيرها على ضوءه، تشكل مجموعة من السمات الإيجابية، فإنه من السهل اعتبار خصائص ما بعد الحداثة سمات سلبية أو معارضة لها. لا جرم، من ثم، أن يكون انفتاح النص فى مناهضته لوحدة العمل الفنى نوعاً من البحث عن أديبة المقطع أو لونا من التعبير من خلال ومضات وخطرات غير مترابطة على طريقة "نيتشة" فى صياغة الخطاب الفلسفى، أو على طريقة بعض الشعراء الذين يسعون إلى تفتيت السياق الشعري بإبراز وظيفة الكلمة المفردة كمرادف للحظة الإنكسار الذى تعاني منه الذات المشتتة، أو للحظة التألق التى تمثل انفجار الرؤية الإبداعية لدى الفنان الساعى إلى الاتحاد بالوجود. أضف إلى ذلك أن تفكيك النص، الذى يقوم عليه الفكر الفلسفى الغربى المعاصر^(٢١)، لا يسمح بانغلاقه أو تكريسه فى

صورة شمولية، وإنما يعمل على تفتيته بشكل مستمر حتى يكون قابلاً دوماً كمجموعة من الدوال المرجأة الدلالات لإنتاج مدلولات جديدة قابلة، هي الأخرى، للتحويل إلى دوالٍ منتجة لدلالات أخرى، وهكذا إلى مالا نهاية.

ولعل هذا الانفتاح نفسه هو الذى يفتح المجال لكل أشكال الأعيب اللغة، ولكل ضروب الفوضى الإجرائية وعمليات المزج والتفكيك والتشتيت، وقوانين الاختلاف لكى تقوم بوظيفتها كآليات لتنامى النص، والذى يسمح للكناية والاستعارة بتوليده عن طريق علاقات التشابه والتجاور والتبادل بين الجزئيات والكلّيات، وبإيلاج الرغبة فيه كظاهرة فصامية تعمل على تقويض كلبنى الصورية المسبقة التى تحاول فرض سيطرتها على مغامرة الكتابة فى انطلاقاتها اللاواعية، مثل بناء اللغة وتراكيبها الجاهزة أو بناء القص المسرود بما يفرضه من صيغ وأشكال مُعدّة سلفاً، وأهدافٍ وغاياتٍ متجاوزة لطبيعته الأدبية.

إلا أن هذه الرؤية الثورية لعملية الكتابة الأدبية أو الإنجاز الفنى لا تشكل -للأسف- السمة الغالبة لظاهرة ما بعد الحداثة التى ترتبط، فى مضمونها التاريخى، بما تفرزه مجتمعات الاستهلاك الجديدة من أيديولوجيات الآلة والتأقلم مع واقع الأشياء التى تصبح غايةً فى نفسها. بعبارة أخرى، إن هذه الرؤية هى، فى الأغلب، نوع من التمرد على واقع الإنسان الجديد فى عالم التنميط والعولمة؛ وهى، من ثم، كعملية إبداعية، فى المقام الأول، ابتكار وكشف لأشكال جديدة وتجاوز نقدى وثورى لكل ما هو سابق وقائم من أجل بناء مستقبل هو صنو الحلم نفسه وغاية الإنسان ككائن يسعى إلى التحقق فى المطلق والتألق فى الآفاق البعيدة، آفاق النجوم المنتشرة إلى مالا نهاية.

الفصل الثانی :

جماليات التلقى فى الأدب

جماليات التلقى فى الأدب

ليس من شك فى أن ظاهرة التلقى أو الاستقبال (Réception) فى الأدب قد اكتسبت شهرة عالمية بفضل الأعمال الرائدة التى قدمها "هانز روبرت ياوس" فى إطار مدرسة "كولستانس"^(١) حول جماليات التلقى. إلا أنها ليست بظاهرة مجهولة تمامًا فى إطار المبدعين أو العاملين بعامة فى حقل الدراسات الأدبية، وذلك حتى قبل ذبوع شهرة هذه "المدرسة" فى السبعينيات. ذلك أن هذه الظاهرة كانت تعرف من قبل تحت المسمى العريض لعمليات التأثير والتأثر، ولكنها، مثل كل العمليات التى لم ترق إلى مستوى التحديد المصطلحى أو النظرى، لم تستطع أن تفرض نفسها كظاهرة علمية متعارف عليها، وذلك بقدر ما لا تشكل أية واقعة ظاهرة علمية حقيقية بالمعنى الدقيق للكلمة إلا بعد الوعى بها من جهة، وتحديد أطارها وما هيتها على المستوى المفهومى والنظرى من جهة أخرى.

من ثم، كانت ظاهرة التأثير عملية غائمة وذات طبيعة سلبية بحتة، بمعنى أن النقاد ودارسى الأدب كانوا كثيرًا ما يتحدثون عن المؤثرات وعن انتقال بعض "التييمات" أو التصورات المتقاربة سواء فى مجال الدراسات الأدبية العامة أو فى مجال الدراسات المقارنة من غير طائل حقيقى يُرجى من وراء هذه المقارنات أو المقاربات إلا تأكيد حقيقة وهمية: وهى أنه لا جديد تحت الشس أو إثبات بض الأولويات وكأنما القضية كل القضية تفر فى الاعتراف بفضل الآداب أو الثقافات المأخوذ عنها وليس فيما تصنعه الآداب أو الثقافات الخلاقة والمبدعة بما تأخذه عن غيرها. وقد ترقى أحيانًا ظاهرة التأثير إلى مستوى الجدية حينما يسعى بعض النقاد أو الباحثين ليس فحسب إلى تحديد وظيفة القراءة لدى الكاتب نفسه، أى ليس مجرد خضوعه لبعض المؤثرات بصورة سلبية وظاهرية بحتة كالقول -مثلاً- بأن نجيب محفوظ قد تأثر بكل من "تولستوى" و"دوستوففسكى" أو بـ"زولا" و"بلزاك" و"ديكنز"، وإنما إلى تحديد العناصر التى استخرجها من هذه القراءات وإبراز عمليات التحويل والتشكيل التى أخضعها لها، وهو ما ينتهى، فى النهاية، إلى الاعتراف بأن الكاتب المبدع الحقيقى هو الذى يستطيع، بما يقدمه من جديد، الخروج من دائرة التأثير.

أضف إلى ذلك أن موضوع "القراءة" لدى الكاتب لا يمكن تحديده من غير طرح قضية اللغة التى يقرأ بها، أى لغة أجنبية أم اللغة القومية؟ وهو ما يطرح بدوره قضية الترجمة وأهميتها فى المجال الثقافى القومى، كما يطرح قضية المستوى الحضارى فى الفترة التاريخية التى يكتب فيها، وهذه الأخيرة وثيقة الارتباط بما يمكن تسميته بالظروف الموضوعية للقراءة. وخلاصة ما أرمى إليه من ذلك، هو أن عملية تأثر الكاتب بما يقرأ ليست، فى نهاية الطاف، ضرباً من الاختيارات الذاتية أو العشوائية، وإنما هى وليدة بعض الشروط أو الظروف التاريخية القبلية التى تحكم هذه الاختيارات وتوجهها. وليس من شك فى أن هذه الشروط القبلية لا تحد من ذاتية المبدع بقدر ما ترسم له الحدود والأطر العامة التى لا يستطيع أن يتجاوزها، وإلا أصبح ما ينتجه غير مقبول لعدم تطابقه مع ما يسميه منظرو التلقى "أفق التوقع". وهذا ما يفسر لنا ما نلاحظه من حساسية رافضة لبعض المؤلفات التى تبدو خارجة على العرف المقبول (مثل "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ) أو حاملة لعناصر تبدو كأنها دخيلة على الثقافة المتلقى (ظاهرة ما يسمى بالغزو الفكرى). وأخيراً نرى أن أهم ما يرتبط بالظروف الموضوعية للتلقى هى ظاهرة محاكاة الأنواع أو التيارات الأدبية الغربية التى عرفها أدبنا العربى الحديث منذ انبثاق وعى المبدعين الوطنيين أولاً على طبيعة التطور الذى أدى إلى تفوق الآخر وتخلف البنس الاجتماعية والثقافية المحلية، وثانياً على ضرورات التغير الداخلى وما تتطلبه هذه الضرورات من اختيارات حاسمة، وهى الاختيارات التى تراوحت تاريخياً بين ضربين من الاستجابات: ضرب يقوم على العقلانية الموضوعية وقد تألق فى مجال الفكر والنقد، وضرب يقوم على المشاركة الوجدانية الذاتية وقد تألق بعامة فى مجال الأدب والتجربة الشعرية سواء فى صورتها الرومانسية أو فى أشكالها الحديثة اللاحقة.

إن التلقى، من منظور الكاتب، هو استجابته كقارئ لمؤثرات تأتية عبر كتابات الآخرين ربما لرغبات أو ميول خاصة؛ ولكنها على كل حال، ميول أو رغبات يمكن تفسيرها موضوعياً فى ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التى يعيش فيها. ويبدو لى أنه كلما ازدادت خصوصية التلقى عند الكاتب المتلقى كلما تقلصت فرص الاستقبال لدى الجمهور، ذلك أن استقبال جمهور القراء عادة

ما تتم فعاليته بطريقتين: طريقة سلبية، وهى الرفض والاستنكار وطريقة إيجابية وهى القبول والمشاركة. وليس القبول أو الرفض من قبل الجمهور محكاً موضوعياً، فهو ليس إلا حكم قيمة يرتبط أولاً بالمستوى الثقافى لهذا الجمهور وطبيعة هذه الثقافة من حيث الانغلاق (ثقافة دوجماتيقية أو تقريرية) أو الانفتاح؛ وثانياً بما يسميه نقاد التلقى "أفق التوقع"، ويتشكل هذا الأفق من بعض السمات البارزة لعل أهمها هو مطابقة العمل المستقبل للخبرة أو الخبرات الجمالية والفكرية لجمهور القراء إزاء هذا النوع أو اللون الأدبى الذى يتلقونه، وقد يرجع نجاح هذه المطابقة إلى فطنة الكاتب وقدرته على الإحساس باحتياجات قرائه وتوقعاتهم، إلا أن تلبية هذه الاحتياجات ليست إيجابية بالضرورة إذ أن منها ما هو هابط وغرائزى، الأمر الذى يودى فى حالة تلبيتها إلى ترويج نوع من الأدب الرخيص وليس الأدب الرفيع أو الجيد بالضرورة. وقد يلجأ الكاتب إلى طرائق ووسائل فنية ذات طابع صدامى لإحداث نوع من الطفرة الذوقية الضرورية لإيقاظ وعى القراء وإحساسهم بأهمية التغير والتجديد (كتابات أدونيس، وجماعة "الأربعائين" أو "الجراد").

إن دراسات التلقى وجمالياته قد قامت أساساً كرد فعل ضد النظريات التى تعزل النص الأدبى أو العمل الفنى عن سياقه التاريخى والاجتماعى، وضد مناهج التاريخ الأدبى الوضعى التى تدرج العملية الإبداعية فى إطار الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية العامة من غير تحديد لخصوصيتها، وبوجه خاص من غير ربطها بتطور الذوق الجمالى وتشكيل الأحكام التقييمية العامة لجمهور القراء إزاء الأعمال الأدبية والفنية. ومن ثم نرى أنه من الضرورى أن نحدد أولاً مفهوم أو مفاهيم النص حتى يمكن أن تبين علاقته بالمبدع والمتلقى على السواء؛ وثانياً المفاهيم الخاصة بعملية التلقى، كما نظر لها أهم روادها من مدرسة "كونستانس".

مفاهيم النص :

لقد تطورت هذه المفاهيم وفقاً لتغير الرؤى الثقافية فيما يخص وضع النص الأدبى من مجمل عملية الإبداع الفنى والفكرى بعامة. وربما تكون السمة البارزة أو الأساسية التى تعرضت للتغيير، هى التحول الجذرى الذى ينقلنا من مفهوم النص "المغلق" إلى مفهوم النص "المفتوح". وعلينا، لكي نفهم طبيعة هذا التحول، أن نشير إلى نوعين من أنواع انغلاق النص: أولاً، الانغلاق الدوجماتيقى الملزم

للمفاهيم التقليدية للنص وللفكر بعامة، وهى تقرر أن النص مرفوع عن كل شبهة أو جدال وأنه ملزم فى حالة وجوده، ولا يجدر تفسيره من خارجه، أى بأخذ الظروف الاجتماعية والتاريخية فى الاعتبار عند النظر إلى آليات إنتاجه، وإنما فقط من داخله وفقاً لقواعد إجرائية محددة ومقتنة سلفاً؛ وغالباً ما يرتبط هذا اللون من النصوص بدايةً، من فهمه وتأويله وتطبيقه، بالعلوم اللاهوتية والقانونية فى الميراث الغربى، وهى العلوم التى لازمها قيام فن "الهرمينوطيقا" أو التاويل (ars interpretandi) الذى يتركز فى آلياته للارتقاء إلى الدلالات المتضمنة فى النصوص المقدسة على أربعة مستويات للمعنى محددة سلفاً من قبل السلطات الدينية والمدرسية، وهى المعنى الحرفى أو اللغوى المباشر والمعنى أو المعزى الأخلاقى والمعنى الكنائى (allégorique) والمعنى الرمزى (anagogique).

مهما يكن من أمر، فإن تسليم "الهرمينوطيقا" التقليدية بوجود معانٍ متجاوزة لحرفية النص، يقع على عاتق المفسر النفاذ إلى مكوناتها، يفترض بالضرورة التسليم بتعدد معانى ودلالات النصوص المقدسة أو النصوص الكلاسيكية، وهو ما سيؤدى إلى ضروب من الانزلاقات التى ستقود حتماً إلى انفتاح هذه النصوص على إمكانيات دلالية جديدة، خاصة وأن البعد الرمزى سوف يمتزج، مع الوقت، بالبعد الزمنى أو التاريخى ويؤدى، فى النهاية، بدءاً من ظهور علوم الفيلولوجيا إبان القرن الثامن عشر، إلى تحول مبدأ مستويات المعنى إلى اختلاف طرائق التفسير نفسها، وتفرعها إلى مناهج لغوية ونفسية وعقلانية وأخلاقية^(٢).

أما الانغلاق الثانى للنص فهو الذى تم على أيدي أتباع المدرسة النقدية اللسانية المعاصرة، ولاسيما التيار البنيوى الذى يريد عزل النص الأدبى عن كل ما يتجاوز فضاء الكتابة نفسها سواء من جهة المبدع أو من جهة السياق التاريخى - الاجتماعى الحامل له، وذلك فى صورة رد فعل ضد المناهج النفسية والوسيوولوجية التى تحلل النصوص الأدبية لا من حيث "أدبيتها" (ياكبسون وتودوروف)، وإنما من حيث كونها وثيقة للتعبير عن نفسية الكاتب وما يعتمرها من عقد (شارل مورون وأتباع التحليل النفسى) أو عن الرؤى الطبقيّة الموجهة لرؤى المبدع (لوكاتش وجولدمان).

ولم تقم دراسات التلقى إلا تجاوزاً لهذه الرؤى المحدودة أو العزلية للعمل الإبداعي التى تحصر النص الأدبى فى نطاق الحقول الدلالية المحايثة له أو فى إطار النظام اللغوى المشكل له، سواء أكانت مفردات هذا النظام أو مكونات هذه الحقول رمزية أو ميثولوجية أو سيمانطيقية تجريدية. والدليل على ذلك هو هذا النقد الصريح الذى يوجهه "ياوس" لأقطاب المنهج البنىوى من أمثال "نورثروب فراى" و"كلود - ليفى ستروس". وذلك بقدر ما تقوم طريقة الأول، على شاكلة طريقة الثانى، على نبذ تاريخية العمل الإبداعي وعلى اعتبار النص الأدبى أو الخيالى مجرد "نسق من المفردات اللغوية" أو "شبكة من الصياغات البسيطة"، وهو الأمر الذى يسمح لـ "فراى" بالعبور من الأساطير البدائية إلى الصور والأشكال الفنية المركبة، من غير انقطاع يُذكر، بفضل مجموعة من النماذج الأولية (archetypes) أو الرموز النمطية. إلا أن العامل التاريخى، الذى تم عزله، سرعان ما يبرز حينما يفرق الناقد بين وظيفة الأسطورة التحريرية وبين الوظيفة التنظيمية للشعيرة الدينية وكأنما غاية الفن القصوى هى مجرد إلغاء الفوارق الطبقية وتحرير النشاط الاجتماعى من كل العوائق الخارجية.

على هذا النحو أيضاً يقيم "ليفى ستروس" فجوة بين البنية والحدث، وهو ما ينتهى به إلى عزل النظام اللغوى، الذى يشكل لحمة العمل الإبداعي، عن واقع الحياة وتحويله إلى مجرد عملية منطقية وظيفية، وهذا ما يدفع "ستروس" إلى اعتبار الرواية نوعاً منحدراً من الأسطورة على شاكلة تدهور النسق بفعل التقويض "الدياكرونى" أى التاريخى أو الزمنى له. ويرى "ياوس" فى هذا الموقف انعكاساً للأيديولوجيا الطبيعية التى استمدتها عالم الأنثروبولوجيا من "جان - جاك روسو"، والتى تعتبر تطور المجتمعات البشرية من مرحلة الطبيعة، الموازية لعالم الأسطورة، إلى مرحلة الحضارة المدنية، التى يزدهر فيها فن الرواية، نوعاً من التردى والسقوط، وهو ما يوازى أيضاً أسطورة "نسيان الوجود" عند "هيدجر" المرادفة لسقوط "الآلية" فى شرك الوجود الزائف^(٣).

إن انغلاق النص يقوم على جدلية محددة ومحصورة سلفاً بين المؤلف والنص، سواء أكان المؤلف مبدعاً فردياً، كما نرى فى أعمال النوبهى والعقاد عن أبى نواس، أو معبراً عن الضمير الجمعى، كما تبرز ذلك الرؤية السوسيولوجية

للأدب أو، كما روجت له من قبل المناهج الوضعية التى ترى فى الأعمال الأدبية
مروءة صادقة للمجتمعات التى انبثقت فى محيطها. كما أن هذا الانغلاق يُضفى
على النص دلالة موضوعية تحدد دور القارئ سلفاً، وهو دور يقوم على الفهم
الصحيح والاستيعاب السليم للمضامين ومقاصد الكاتب التى تناط بها وظائف
تربوية وتقويمية، كما ينتهى بتحويل القارئ إلى مستهلك سلبى يريد أن يتعلم وأن
يستمتع، ذلك أن أهم وظائف الأدب التقليدى المزج بين التعليم والمتعة أو التسلية،
وهو ما نلاحظه فى أعمال "جورجى زيدان" الذى أراد أن يُعلم الناس التاريخ عن
طريق الرواية، وذلك بمزج الأحداث الهامة ببعض المغامرات العاطفية على سبيل
التشويق.

أما النص الحداثى، فهو يختلف عن ذلك كثيراً إذ أنه يقع فى بؤرة علاقة
ثلاثية الأطراف، وذلك بقدر ما يشكل هذا النص علاقة تبادلية بين المبدع والقارئ
أو الجمهور المتلقى. ولا تبرز هذه العلاقة إلا بتحليل وظيفة عملية الكتابة
الإبداعية؛ فالكتابة تحقق وضرورة، وليست مطابقة لأغراض مسبقة أو نوايا ثابتة
لدى الكاتب؛ فهى تفصح وتبين بقدر ما تحجب وتخفى، وما تفصح عنه هو الظاهر
المستهلك، أو الآنى الذى يعبر عن ضرورات اللحظة التاريخية، وما تحجبه هو
مستقبل النص، أى الإمكانيات العديدة التى تجعله قابلاً لقراءات جديدة أو متجددة،
أى أن الكتابة بهذا المعنى تفتح النص وتدخل القارئ -وفقاً لموقفه الثقافى أو وضعه
التاريخى- الاجتماعى -كعامل مشارك فى إبداع دلالات جديدة. ولولا هذا
الانفتاح لما كانت هناك أصلاً قابلية أو إمكانية للتفسير أو الرؤى النقدية المتعددة
لنصوص الفذة. من ثم، ليست هناك قراءة واحدة، صادقة وأمينه، للنص الأدبى؛
بل وكلما تقلصت إمكانيات القراءة المختلفة للنص، كلما دلت على فقره وعقمه
التاريخى. إلا أن هذا التعدد، وإن كان ينطلق من النص وينتهى إليه، ليس موجوداً
فيه كحقيقة أو ظاهرة أنطولوجية خفية تنتظر الكشف أو الإظهار على الطريقة
الصوفية، وإنما كمكانيات قد تظهر وقد لا تظهر، لأن ظهورها مرتبط أولاً بتوافر
ظروف موضوعية للقراءة المقترحة، وهو ما يتطلب فى فترة ما وفى ظل ثقافة
بعينها، تحديد ما هو مقبول وما هو غير مقبول تصورياً؛ وثانياً بتوافر مناهج نقدية
تسمح بتوليد وإنتاج مفاهيم وتصورات جديدة، وهذه المناهج منوطة بحركة التطور
العلمى والثقافى فى بلد ما.

وانفتاح النص، كما يشير إلى ذلك "إمبرتو إكو"، انطلاقاً من التجربة الغربية، نوعان متميزان: نوع قديم يبدأ مع نشأة حركة "الباروك" في الفن وينتهي مع بداية الحركة الرمزية؛ ونوع جديد يبدأ مع هذه الحركة الأخيرة ويستمر إلى يومنا هذا. والنوع القديم ملازم، في الواقع، لكل نص إبداعى حقيقى، إذ أن أى نص متميز لا يكون مغلقاً تماماً، وإنما يتطلب بعض المشاركة الوجدانية والعقلية من قبل القارئ. إلا أن هذه المشاركة تظل محدودة في النوع القديم ولا تتجاوز معطيات النص وما تتيحه من تشكيلات وتنظيمات ممكنة. أما الانفتاح الذى تؤسسه الحركة الرمزية فهو نوع من الانفتاح المنهجي، إن صح هذا التعبير. ومرد هذا الاختلاف الجذري، في نظر الناقد الإيطالى الحضيف، هو أولاً تغير وظيفة الفن على أيدي الشاعر "ملارميه"، صاحب مشروع "الكتاب" الذى ينوب عن العالم ولا يهدف إلى تصويره؛ وثانياً نهاية الرؤية الأرسطية للعالم القديم، القائمة على مركزية الأرض، مع بزوغ الرؤية "الكوبرنيقية" لعالم لانهاى وقابل دوماً للاكتشافات الجديدة.

إن الانفتاح الذى يتم مع حركة "الباروك" يفسح المجال لانبثاق شاعرية النظرة وما يلزمها من عمليات الظهور والاختفاء، وبروز حركة الذاتية وما يعتمدها من أحاسيس اللبس والوضوح أو الغياب والحضور تجاه العالم الخارجى بدلاً عن الرؤية الموضوعية القديمة للوجود التى كانت تلعب فيها حاسة اللمس الدور الرئيسى في عملية المعرفة. أما الانفتاح، الذى يبدأ مع انبثاق الحركة الرمزية في النصف الثانى من القرن التاسع عشر، فيراكب انتشار النظريات الاحتمالية والتكاملية فى الفيزياء وغيرها من العلوم، وهو ما يضع حداً لكل المفاهيم الموضوعية والحتمية التى كانت مهيمنة على العلم الكلاسيكى^(٤).

مفاهيم التلقى:

١ - نعتقد أن أهم سمة تميز أدبيات التلقى عن النقد المعنى بتحليل العمل الفنى في ذاته هو كون هذا النقد الأخير لا يشغل إلا بتحديد حقل الدلالات وآليات اللغة في تصافرها على توليد المعانى داخل النص نفسه، بينما تنصب جماليات التلقى على تحديد وتتبع الأثر المتولد عن العمل الفنى، ومدى إسهام هذا الأثر، بمشاركة جماعة القراء، على تحديد دلالات وبلورة أحكام جمالية ذات علاقة وثيقة بإحساس القراء وتأثراتهم المتغيرة عبر العصور.

وقد رأى "ياوس"، انطلاقاً من مفهوم "الأثر"، أنه عليه، فى البداية، أن ينقى حقل الدراسات الأدبية مما يشوبه من عقبات منهجية، ولعل أهمها هى مفاهيم التعبير والتصوير، أى ربط الأدب بفكرة المرأة التى تعكس نفسية الكاتب أو صورة المجتمع ومشاكله فى العمل الفنى؛ كما كان عليه أن يُصوب المفاهيم الموضوعية المهيمنة على حقل التاريخ الأدبى، وهى التى تشيى الأعمال الأدبية وتعالجها فى صورة مواد أولية تقوم بترتيبها وتنسيقها وتحقيقها تاريخياً وكأنها تخضع لعمليات تحول ميكانيكية يخضع فيها اللاحق للسابق، كما تخضع النتيجة للسبب ويتبع المعلول علته. وكان عليه أيضاً أن يدحض كل ضروب النظريات النقدية المحايثة التى تعزل العمل الفنى فى نطاق التناص الداخلى أو البنى وكأنما يولد النص فى عزلة تامة عن الواقع أو الموقف التاريخى الذى يعمل فيه، على حين أن أهم خصائص الظاهرة الأدبية هى كونها "لغة سياقية"^(٥) أى متجاوزة دوماً لحرفية الدلالات والإشارية المباشرة للغة.

من ثم، فإن الأعمال الأدبية والفنية لا تنفصل، من منظور التلقى، عن الآثار التى تحدثها، وهى آثار تتشكل منها مجموعة من أحكام القيمة الحية التى تعايش فى وعى المتلقين وتتطور بصورة جدلية، كما يلعب فيها السابق دوراً هاماً فى رسم حدود "أفق التوقع"، سواء من حيث الشكل والأسلوب أو النوع الأدبى، وإن ظل، مع ذلك، دور العمل الإبداعى الحقيقى ليس فى مطابقة هذا الأفق وإنما فى خرقه، خاصة وأن الأفق السابق غالباً ما ينجح إلى الاستمرارية والاستتباب، وتثبيت ضروب من التوقعات الاستهلاكية السلبية، خاصة على مستوى المضمون والانفعالات المباشرة، والوعظ المؤكد للقيم السائدة^(٦).

وإذا كان لمفهوم "أفق التوقع" دور بارز فى توجيه المتلقى وتشكيل حسه الجمالى من خلال تجربة حية يتضافر فيها الدوق والإبداع والتطهير، وفقاً للنموذج الأرسطى، فإن مهمة الناقد تتغير بالتالى ولا تصبح مجرد تحليل أو وصف مكونات العمل الإبداعى أو دراسة عوامل وظروف إنتاجه، وإنما تتشكل من منظور نموذج "السؤال - الجواب" الذى يهيمن على الدراسات الهرمينوطيقية الألمانية^(٧). ومفاد ذلك أن كل عمل إبداعى يمثل، فى جوهره، إجابة على سؤال ضمنى أو غير معلن كان يشغل معاصريه. إلا أن السؤال، الذى يشكل العمل الفنى إجابة غير صريحة له، ليس بالضرورة هو السؤال الذى يشغل الناس على المستوى السياسى أو

الأثرولوجى أو الدينى المباشر، فهو سؤال ملتبس، سؤال محتمل ومفتوح على الآخر والمستقبل، ولا يقصد به، على شاكلة السؤال الفلسفى، عقلنة الواقع وتحليله، وإنما تجاوزه بإبداع بدائل له عن طريق الخيال والرمز والأسطورة. على هذا النحو، لا يمكن أن تكون وظيفة الفن هى محاكاة الواقع أو تمثيله، وإنما فتح الآفاق على رؤى جديدة للأشياء وتفتيح أحاسيس وخلجات ومشاعر مغايرة للمألوف بغية تحرير الإنسان وتطوير قيمه، بل وتعديل سلوكه. على هذا النحو أيضاً لا يمكن أن تكون جماليات الفن أبدية أو خالدة، كما يذهب عشاق الكلاسيكية، فهى لا تعيش فى المطلق أو بعيدة عن وعى وانفعالات المتلقين، طالما أن مثال القدماء لا يؤثر فينا لأنه قديم، وإنما لأنه يدخل فى نطاق تجربة تاريخية حية لا تزال فعالة حتى وقتنا الحاضر^(٨).

ويُعنى "ياوس" بالإضافة إلى ذلك، بإبراز جانب "المتعة" فى التجربة الجمالية، وإعادة تقريبهما كوظيفة اجتماعية فعالة ومنتجة، بدلاً من رفضها باسم الموضوعية العلمية؛ وهو يتجاوز، على هذا النحو، مواقف "أدورنو" السلبية التى تدين، من منطلق النزعة العقلية، المتعة باعتبارها لذة حسية واستهلاكية مباشرة لا تعمل إلا على إشباع حاجات مصطنعة وزائفة؛ كما يتجاوز المواقف السلبية أو الراضية الأخرى من المتعة الجمالية مثلما نرى فى أعمال "بيكيت" بالغة "التقشف" والتجريد؛ أو فى رسومات "جاكسون بوللوك" و"بريت نيومان" اللذين يريان فى فردية العواطف ردّاً فاحماً على المتعة الجماعية "الرخيصة" التى تروجها الوساطات الإعلامية. وأخيراً وليس آخراً، نراه يسعى إلى تجاوز الوظيفة النقدية البحتة للفن، وهى الوظيفة المنروطة بالماركسية فى محاولتها إيقاف عمليات اتحاد المتلقى بما يشاهده أو يُعرض عليه من "موضوعات" جمالية، اعتقاداً من دعائها بأن الفن صنو الوهم والاغتراب وتشتيت الاهتمام بواقع الصراع الاجتماعى، وأخيراً الجرى وراء الأحلام "الطوباوية"^(٩).

إن المتعة الجمالية، بالنسبة لـ "ياوس"، ليست مجردة لذة حسية، وإنما هى ضرب من الراحة الداخلية والتحرر النفسى من ثقل العمل اليومى وضغوط الضرورات الاجتماعية؛ وهى، انطلاقاً من المنظور الكانطى، غاية فى حد ذاتها لما تقوم عليه من غياب المنفعة والمصلحة، وما تفرضه من تباعد بين الذات والموضوع.

كما أنها بإطلاقها لطاقت الخيال، كما يذهب "سارتر"، تحرر الذات الخلاقة وتسمح لها بتغيب العالم الواقعي وإعادة بنائه فى أشكال وصور جمالية تخاطب كل حواس الإنسان ومداركه العقلية. إن التجربة الجمالية، فى ضوء هذه المفاهيم، تؤكد غايات الفن الثلاث التى حددها "أرسطو"، فهى كطاقة إبداعية (Poiesis) تؤكد قدرة الإنسان على تشكيل عالمه وتفريغه من غربته بحيث يصبح صانعه ومالكه؛ وكقدرة على التذوق (aisthesis) تجدد مداركه وتنشط معارفه الحدسية بتخليصه من القوالب المعرفية الجاهزة؛ وكقدرة تطهيرية (catharsis) تحرره من عبودية الحياة اليومية والمصالح الشخصية الضيقة تأكيداً للقيم وتجديداً لقدراته على السمو وإطلاق الأحكام الجمالية^(١٠).

إن "ياوس" يسعى، فى واقع الأمر، إلى إعادة تأكيد الوظيفة الاتصالية للفن، هذه الوظيفة التى قلقتها المناهج النقدية الثورية - التى ينعتها الكاتب "بالسلبية"، والتى ارتبطت، منذ تأسيسها على أيدي "بوجهارتن" فى القرن الثامن عشر، بشرعية الأفق الجمالى بجانب الأفق المنطقى الذى ساد، للأسف، مع انتشار المذاهب الوضعية والطبيعية للمعرفة. إن تأكيد مشروعية الرؤية الجمالية هذا يعنى وضع حد لوظيفتى التصوير والتمثيل اللتين كانتا تشكلان الطابع الغالب على الرؤية التقليدية للوجود؛ كما يعنى تحديد وتنوع طرق الإدراك، فإذا كان العلم يجرّد الطبيعة من ثوبها الأسطوري ومن أحلام الإنسان بعد الهيمنة عليها بواسطة المفاهيم والمقاييس الكمية، فإن الفن يؤكد مقاربتنا لها فى صورها الجسدية المختلفة السمعية والبصرية والتشكيلية.

وإذا كانت حركة الحداثة الأدبية، التى تتألق مع "بودلير"، قد حاولت التحرير الكامل لحواس الإنسان وفصلها تماماً عن الأحكام الأخلاقية حتى تتحقق استقلالية الفن، وإذا كانت الرؤية "السلبية" للفن، التى يمثلها "أدورنو" والتيار الماركسى، تميل إلى إقامة مسافة بين الذات وموضوع تأملها حتى لا تتلاشى أو تُغيب فى عمليات من الاتحاد أو التماهى مع الأيديولوجيا الضمنية التى تروجها بعض الأعمال الفنية الموجهة، فإن "ياوس" يرى أن عملية الاتحاد مع الأعمال الإبداعية أساس الوظيفة الاجتماعية والاتصالية للفن، إذ لولا الاتحاد لما كان هناك مجال للتطهير، ولا دور للفن فى تحرير الإنسان والارتقاء بقيمه؛ إلا أن ذلك لا يتم،

فى نظره، إلا باستبعاد الاستخدامات المضللة لحركة التواصل الثقافى من قبل السياسات الإعلامية الشمولية والنزعات الاستهلاكية المغرضة التى تستبدل بالخيال الخلاق المثل الزائفة وبحركة التطهر إثارة الشفقة والعطف والدعوة إلى الوعظ والإرشاد^(١١).

٢- أما "فولفجانج إيزر"، وهو القطب الثانى من مدرسة "كونستانس"^(١٢)، فيميز بين عملية استقبال النص اعتماداً على ردود فعل القراء وأحكامهم، وهو ما يتطلب، فى نظره استخدام مناهج سوسيو - تاريخية، وبين فعالية النص نفسه فى تحديد وتوجيه طرائق استقباله لدى الجمهور، وهو ما يستدعى اصطناع مداخل نصية ونظرية. وسوف نرى أن هذا الباحث يعنى بوجه خاص بهذه النقطة الأخيرة، التى بلورها تحت مسمى "نظرية الأثر الجمالى".

ينطلق "إيزر" إذن من النص لتحديد أثره على القارئ، وذلك بقدر ما يشكل ظهور النص حدثاً فى حد ذاته، وبقدر ما تتواجد عوامل هذا الحدث الذى يوازي عملية التحديد عند "ياوس"، بطريقة مسبقة فى النص نفسه. على هذا النحو، يتحدد الأثر فى صورة الفعل الدينامى للنص، وهو ما لا يتم له إلا باستحداث الجديد، وهذا هو لب الإبداع؛ فالإبداع هو الخروج عن دائرة المؤلف وكسر العادات المستتبة، وإلا لما لفت الأنظار ولا أثار الاهتمام؛ على العكس من الاستقبال أو التلقى الصرف الذى يبدو متساقاً مع أعراف شبه مستقرة للقراءة، وذلك بقدر ما يستجيب هذا الأخير، بشكل أو بآخر، لآراء وأحكام تشكلت تاريخياً إزاء النصوص.

إن "الأثر" الجمالى يقوم، فى نظر "إيزر" على جدلية ثلاثية الأطراف تتكون من النص والقارئ وتفاعلهما المشترك. ويختلف الأثر، فى هذا السياق، عن التلقى الصرف، الذى يعتمد على حصيلة موروثية من التقاليد والأحكام التفسيرية والرؤى المستتبة، بكونه عاملاً من عوامل التحريك التى تنطلق بدايتها من النص نفسه، وبما يثيره لدى المتلقى من خواص الإدراك والتصور وإشكاليات التفسير والتأويل. وهو لا يتحقق كفعل دينامى فى مخيلة القارئ ووجدانه إلا بعد نبذ المفاهيم التقليدية، التى سادت حتى القرن التاسع عشر والتى تعلق فهم النص وتلقيه على عملية إدراك معانيه ودلالاته الكامنة، كما لو أن هذه المعاني والدلالات سابقة

على ظهور النص، أو ملازمة لقصدية الكاتب ورسائله التي يريد أن يبلغها للناس. من ثم، نرى أن نقد الأثر الجمالي لا ينصب على البحث عن المعنى الخفى، وإنما يسعى إلى استخلاص عناصر العمل الإبداعي وعلاقات التفاعل التي تجمع بينها. وليس من شك فى أنه لا يتغلب تمامًا، بذلك عن عوامل الاتساق أو التناغم بين عناصر الإبداع ولكنه يجعلها لاحقاً لا مسابقةً على العمل الفنى نفسه. بعبارة أخرى: إن وظيفة "الأثر"، كما يقول الكاتب، ليست فى قدرتها على التعبير عن بعض الدلالات الكامنة، وإنما فى عملها على توليد المعانى فى وجدان القارئ بإشراكه فى هذه العملية التي لا تتم إلا بالتفاعل المتبادل بين النص وبينه^(١٣).

ولا نستطيع، فى واقع الأمر، فهم أو تبين موقع الأثر الجمالي من نظرية التلقى إلا بعد تحديد قطبى العمل الفنى: القطب "الفنى" البحث الذى يتصل ببنية النص نفسه؛ والقطب "الجمالي" الذى لا يتأكد، وفقاً لـ"لنجاردن"، إلا من خلال أشكال تحقق النص. من ثم، فإن موقع العمل الفنى يتجلى لنا فى صورة "بمحال مشترك" يتضافر فيه النص والقارئ على إنتاج الأثر وتحديد دلالاته. إلا أن ذلك لا يتم من خلال "واقعية" النص ولا من خلال "استعدادات" القارئ الذاتية؛ فالنص ليس موضوعاً أو كائناً قائماً بذاته وإنما حصيلة علاقة تربطه جدلياً برعى المتلقى وردود فعله القابلة دوماً للتعين والتحسيد. على هذا النحو، لا تناط عملية تفسير النص باستجلاء معانيه أو دلالاته الفعلية، وإنما بما يفجره من "إمكانات دلالية" قابلة للتشكيل، وذلك بقدر ما يمثل العمل الفنى بنية "احتمالية" غير محدودة الدلالة، وبقدر ما ينصرف اهتمامنا لا إلى دلالات قصدية كامنة فيه، وإنما إلى فاعلية تنوجه أساساً إلى متلقٍ إيجابى يشارك فى تحديد وصنع دلالاته^(١٤).

ولكن من هو المتلقى أو القارئ الذى تحدث عنه؟ إن "القارئ" مرتبط، فى الواقع، بمبدأ النص "المفصوح"، الذى أشرنا إليه بصدد أعمال "إمبرتو إكو"^(١٥)؛ ذلك أن أى نص مفتوح، حتى ولو كان من النوع القديم، يقوم على ثنائية المرسل والمرسل إليه. إلا أن الاتصال الذى يتم من خلال العمل الأدبى يختلف عن عملية الاتصال العادية التي تفترض وضوح الرسالة وخضوعها لقواعد وشفرة محددة كما تفترض واقعية السياق أو الموقف الذى تتم فيه؛ فالنص الأدبى - كما سبق القول - يقوم على بنية احتمالية لا تنسخ الواقع، وإنما تعيد بناءه، وفقاً لآليات سوف نعرض

لها بعد قليل. ومفاد ذلك أنها تتجه بالضرورة إلى قارئ فعلى أو ضمنى. وليس من شك فى أن حصر شرائح القراء الفعليين وإخضاع عينات منها لعمليات استطلاع الرأى؛ وهى كلها مجالات مشروعة، ولكنها ليست هى التى تستطيع أن توفر لنا صورة حقيقية عن تطور الأحكام الجمالية العامة ولا عن تشكيلها تاريخياً فى علاقتها الجدلية التى تربط بين النصوص والقراء.

ولكن إذا كانت البنية الاحتمالية للنص الأدبى تفسح مجالاً للقارئ الضمنى، فذلك لكون هذا القارئ "وظيفة" من وظائف النص نفسه، وعاملاً هاماً فى تشكيل دلالاته وتطورها، وفقاً للعلاقة الجدلية الحية التى تربط بينه وبين "أفق التوقع". وإذا كان هذا الأفق يفرض عليه، فى الأغلب، ضروباً من الاختيارات المسبقة، فإن النص المبدع، الذى يخرج عن المألوف، لا شك دافعه إلى إعادة طرح مسلمات هذا الأفق على بساط البحث، وإلى المساهمة الإيجابية، عن طريق علامات الشك فى مصداقية الموروث والتساؤلات بصده فى إعادة صياغة هذا الأفق.

غير أن "إمبرتو إكبو" يوضح لنا دوراً خطيراً آخر، وهو دور "القارئ النموذجي"^(١٦) الذى تقر خطورته فى مدى لبس وازدواجية الوظيفة التى يقوم بها. ذلك أن الكاتب حينما يشرع فى الكتابة لا يمكن أن تغيب عنه فكرة أو صورة القارئ الذى يتوجه إليه ومدى كفاءته فى سد فراغات النص واستكشاف رموزه وإشاراته؛ وهو كما يقول "إكبو" أشبه بالخطط "الاستراتيجي" الذى يريد تحقيق أهداف بعينها، والذى تقر مهارته فى وضع نفسه موضع القارئ وتوقع ردود أفعاله المحتملة. وقد تكون أهداف الكاتب فنية خالصة؛ وقد تشتمل على مضامين أيديولوجية غير صريحة؛ وقد تكون، وهنا تكمن الخطورة الحقيقية، استهلاكية رخيصة يقصد بها إلى تملق غرائز القارئ وإلهاب مشاعره ودغدغة أحاسيسه، كما نرى فى الأدب البورنوграфى والإعلامى المضلل والوعظى السافر.

ويتحدث "إيزر" عن أنواع أخرى من القراء تتراوح بين القارئ "المثالى" (idéal)، أى الناقد الحصيف، والقارئ الملهم بفنون اللغة (architecteur) الذى تناط به، وفقاً للعالم الأسلوبى "ريفاتير"، رصد الظواهر الأسلوبية التى تتخلل النص، والقارئ "المطلع" (informé) الذى يمتلك، فى نظر "فيش"، ناصية اللغة ويتميز

بكفاءة أدبية عالية، والقارئ "المستهدف" الذى يقدمه "فولف" على أنه صورة القارئ فى مخيلة الكاتب، وأخيراً "منظور القارئ" فى قلب النص نفسه^(١٧).

ولربما كان هذا التصور الأخير للقارئ هو أحد الركنين الأساسيين المشكلين لبنية النص الأدبى نفسه، ذلك أن عمل الكاتب، وإن كان هو مبدعه الحقيقى، لا يستقيم ولا يكتمل إلا بمشاركة هذا القارئ الضمنى الذى يشكل الإطار المرجعى للنص وبعدها من أبعاده التكوينية. إن هذا القارئ، على خلاف الأنواع النمطية السابقة، يُعد شرطاً أساسياً من شروط قابلية النص للتلقى أو الاستقبال، بل إنه البنية الفاعلة فيه بقدر ما يتيح له الخروج من حيز الإمكان إلى عالم الفعل والتحقيق؛ فهو بجانب وظيفتى البنية المعرفية والجمالية، اللتين يلعبهما، يؤكد أثر النص فى صورة التوحد مع القارئ الفعلى وتطهيره وتطويره رؤيته للعالم وسلوكه^(١٨).

وليس من شك فى أن صورة القارئ، كما هى متضمنة فى النص، قد تكتسب بعداً نفسياً صريحاً طالما نحن بصدد عملية تأثير وتأثر. ولقد حاول بعض النقاد من أمثال "نورماند هولاند" و"سيمون ليسر" رد الأثر الجمالى للنص إلى عامل نفسانى بحث على أساس أن النص يشكل مجموعة من الدلالات "المترسبة" التى تحرك فى نفسية القارئ نوعاً من "الخيال الدفعى" بصدد موضوعات غالباً ما يميل إلى الاتحاد بها. وق تكون هذه الموضوعات اجتماعية أو أسطورية، إلا أنها ترد فى النهاية، وفقاً للباحثين المذكورين، إلى دلالة "لاشعورية" أساسية، وهو ما يضيف على الفن، فى نظرهما، وظيفته الاجتماعية التى تحررنا من مشاعر القلق والاضطراب. ويرى "إيزر" أن هذه الرؤية تعكس، إلى حد ما منظور الأدب الكلاسيكى للمتعة الجمالية التى تشكل ضرباً من الراحة المتوجة للحظات من القلق والمعاناة. غير أنه لا يريد، فى النهاية، وقف عملية الأثر الجمالى على الجوانب الانفعالية الصرفة للعمل الفنى، ويؤثر النظر إلى النص الإبداعى على أنه "بنية اتصالية وظيفية"^(١٩)، الأمر الذى يتطلب تحليل العلاقة بين النص والواقع، وبين النص وذاتية القارئ، خاصة وأن النص هو الوسيط الخيالى بين الواقع والتلقى.

النص ونماذج الاتصال التداولى :

يذهب "إيزر" إلى أن العمل الفنى لا يستطيع أن يقدم لنا الواقع معزولاً

عن ذاتية مبدعه، وهى ذاتية لا يمكن أن تنفصل عن ذاتية القارئ؛ ومن ثم، هى تؤثر فينا ربما أكثر مما تقدمه لنا من صور الواقع ومعانيه. على هذا النحو، يلعب العمل الإبداعي، القائم أساساً على الخيال، دور الوسيط بين ما نقرأ وبين الواقع الذى يهدف إلى توصيله لنا. من ثم، كان من الضرورة بمكان أن تدخل هذه العلاقة الاتصالية فى إطار "برجماتية" اللغة التى تُعنى بإبراز أثر العلامات اللغوية ووظائف اللغة التركيبية والدلالية والمعرفية أكثر من اهتمامها بنقل مضامينها ومدلولاتها الفعلية.

إن اختيار نموذج الاتصال "البرجماتي" أو التداولي تفرضه المقولة التى تحدد الأدب على أنه "لغة سياقية"؛ وأنه، من ثم، غير معزول عن ضمير القارئ، وعن الموقف الذى يتجلى العمل الفنى أو النص الأدبى فيه. وإذا كان "البرجماتيون" من أمثال "أوستن" يحددون أنماط الكلام بملفوظات "وصفية" أو تقريرية (constatives) على شاكلة الأحكام التى نطلقها، وملفوظات "إنجازية" (performatives) مرتبطة بأفعال تحتاج، على عكس الأولى، إلى مواقف غير ملتبسة، فإن "إكو" قد ذهب إلى أنه حتى الملفوظات والمفردات المطلقة لا تخلو من سياقات "معجمية" ضمنية توضح خلفياتها، وسياقات "مرجعية" أو "ظرفية" تشكلت بحكم العادة لتحديد هويتها الفعلية^(٢٠).

ومع ذلك تظل هناك مشكلة قائمة بصدد تطبيق نموذج علم الاتصال على الأدب؛ ذلك أن علم الاتصال يُخضع حقل الاتصال لبعض القواعد والمواضع المسبقة أو الضمنية لضمان سلامة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه، وذلك حتى لا يحدث سوء فهم أو بعض البلبلة التى تعوق الاستجابة المطابقة لفعل الكلام. لذلك عمل "أوستن" و"سيرل" على استبعاد "خطاب الخيال" من المجال "البرجماتي" لخلوه أولاً من سياق مرجعي واضح، وثانياً لعدم احترامه للقواعد والمواضع الضرورية لقيام عملية الاتصال السليم. غير أن "ليزر" يقول لنا بأن خلوه الخطاب الخيالي من السياق المرجعي الواقعي سمة أساسية له، فهو يقوم على "فراغات" ومساحات بيضاء تدفع القارئ، من خلال الجدلية الحوارية التى تنشأ بينه وبين النص الأدبي، إلى ابتكار المواقف الضرورية لفهمه واستيعابه. وهكذا يعمل غياب المرجع الواقعي، كما يذهب "لوقمان"، على تعدد وتمايز العمليات "الإعلامية" التى يوفرها

النص الإبداعي لقراءته. أضيف إلى ذلك أنه إذا كانت شروط الاتصال تقوم فى أفعال الكلام على ضروب من المواضعات والإجراءات المفترضة (أوسقن) كإجراءات أولية متفق عليها بين المرسل والمرسل إليه، فإن النص الأدبى ينتج بدلاً من ذلك علاماته وإشاراته الرمزية التى تجعله قابلاً للقراءة، بل للقراءات المتنوعة؛ فهو لا يرد إلى معانٍ أو دلالاتٍ محددة وواضحة وإنما إلى عالم من الاحتمالات والإمكانات التى يجب على القارئ تنظيمها والاستعانة بها فى إعادة ترتيب عناصر الواقع من خلال رؤية جديدة للعالم والأشياء.

إن النص الأدبى، كما يؤكد لنا "لنزر" لا يردنا إلى الواقع الفعلى، وإنما إلى "نماذج لبناء الواقع"، وهى التى تتيح لكل مجتمع تحديد أنساقه ونظمه الإدراكية والتصورية للعالم الخارجى، كما أنها تخضع لحركة التطور التاريخى وتغير الرؤى العلمية والثقافية. والنص الأدبى، فى الواقع، لا يقبل هذه النظم على علاقتها، وإنما هو يشكل، بالأحرى، مجموعة من ردود الأفعال المتميزة فى مواجهة هذه النظم والأنساق، كما أنه ينتقى منها ما يساعده، غالباً عن طريق السخرية أو "الباروديا" الغالية على "باختين"، على كشف الواقع ورفض الأنماط السائدة من أنماط التفكير وتفسير الواقع والتاريخ^(٧١).

بعبارة أخرى، إن النص الأدبى والعمل الأدبى والعمل الفنى بعامه لا يتطابق مع النظم الدلالية التى تفسر الواقع، والتى تقوم عليها علاقات القوى المتحققة تاريخياً؛ بل هو، على النقيض من ذلك، يبرز منطقة الزيف أو النقص التى تقوم عليها هذه النظم إذ أنه يقدم لنا، عن طريق إعادة ترميز هذه النظم، عدداً من الاحتمالات الأخرى التى لم تتحقق، والتى أهدرتها هذه النظم فى تأكيدها للقيم السائدة. إلا أن عملية كشف هذا النقص الذى يفجره النص لا تتم إلا من خلال حركة التلقى وقدرة المتلقى على فك عمليات الترميز التى يلجأ إليها المبدع، وهى عمليات قابله لإعادة التوظيف عن طريق القراءة والتفسير والتأويل وفقاً للظروف التاريخية المستحدثة؛ وهذا مما يؤكد خصوصية النص الإبداعي المفتوح إلى مالا نهاية.

استراتيجيات النص:

إذا كان النص الأدبى يهدف، فى النهاية، إلى تحقيق التواصل مع المتلقى عبر رؤية جديدة ومبتكرة لعناصر وعلاقات الوجود الخارجى، فإنه من غير شك،

يستخدم آليات خاصة تنبع من سياقه المرجعي الذاتي، أى مما يقدمه له الأفق الأدبي من عناصر ومعايير مرجعية. إلا أنه يظل على النص أن يتفق من هذه العناصر والمعايير ما يشكل مجموعة أو نسقاً من العناصر الوسيطة بينه وبين القارئ أو "المعادلة" للواقع. ويطلق "إيزر" على طرائق اختيار وتنسيق هذه العناصر مصطلح "الاستراتيجيات" النصية.

يضع "إيزر" على رأس هذه الاستراتيجيات نموذج "الانحراف" عن المعيار، الذى يستمد من نموذج الانحراف الأسلوبى، الذى يعده "ريفاتير" و"لوتمان" الشرط الأساسى لشاعرية الأسلوب. غير أنه إذا كان الانحراف الاستراتيجى نسبى ويؤدى وظيفته فى إطار رصيد من الموروثات الثقافية - الاجتماعية. وهو، بالإضافة إلى تاريخيته، ليس لغوياً صرفاً، وإنما ضرب من الشاعرية المولدة أو المفجرة لإمكانات دلالية وطاقات تأثيرية قادرة على تحريك توقعات القارئ وعلى الاستحواذ على عواطفه ومشاعره وكأن النص يتوجه إليه بوجه خاص. ولعل أهم ما تحدّثه ظاهرة الانحراف الاستراتيجى هو شحذها لطاقات رد الفعل تجاه العالم الواقعى.

وبالإضافة إلى وظيفة "الانحراف" عن المعيار والمألوف، تأتى وظيفة "التصويب" التى تعمل على تعديل النماذج الأولية لبناء النص حتى تولد بداخله نوعاً من "الشفرة الأخرى"، أو "ألقاً" مرجعياً ثانياً لا يمكن فهم النص إلا على أساسه. ذلك أن تنظيم العناصر النصية، التى يمكن تفسيرها عن طريق عملية التناس، لا تحول دون انفتاح النص على رؤى أو منظورات تتجاوزه نحو الواقع؛ وذلك واضح فى عملية السرد الروائى، حيث تبرز رؤية الراوى متضافرة مع رؤية الشخصيات والفعل والحبكة ومنظور القارئ نفسه^(٢٢). ولتقريب ذلك يمكننا أن نمثل لمبدأ "التصويب" بنموذج بناء سردية "الزنى بركات" حيث تقوم خلفية أحداث حرب ١٩٦٧ والمجتمع الفاسد المعاصر لها بتصويب أو تعديل النموذج التاريخى الذى تقترحه علينا الرواية، وحيث نستطيع النفاذ إلى جوهر الواقع المعاصر المؤلم عبر العناصر الأدبية التراثية "المعادلة" له فى النص نفسه. أما على مستوى الرؤية، فإنها غالباً ما تشمل ما يسميه "الفريد شوتز" "الألق" و"الموضوع"^(٢٣)؛ الموضوع هو الرؤية التى تنبناها، وفى الأغلب ما تكون رؤية الراوى أو البطل؛

ومن ثم تصبح الرؤى الأخرى هي أفقها التي تتشكل وتتمايز من خلاله. إلا أن الرؤية الكلية تبقى، في النهاية، هي "الموضوع الجمالي" الحقيقي بما تضيفه على النص من قدرة على تجاوز المنظورات الجزئية، وعلى إعادة بناء العالم بما يحقق حريتنا ومتعتنا الخالصة، وذلك بفضل ما يمثل الفن من "وساطة" بيننا وبين الواقع^(٢٤).

جدلية القراءة بين النص والمتلقى :

تقوم العناصر النصية المتقاة من قبل الكاتب والاستراتيجيات الملازمة لها بتوجيه وتنظيم إمكانيات واحتمالات قراءة النص، إلا أن القارئ هو المنوط به، في النهاية، تحقيقها وإبرازها إلى حيز الفعل. ويسعى "ليزر"، في اهتمامه بإبراز مكونات القراءة الفاعلة داخل النص نفسه، إلى تأكيد الوظيفة التوجيهية للنص نفسه لما يحتويه من عناصر وتخطيطات تستبق ردود فعل القارئ، وإن كانت لا تؤتي أثرها المطلوب إلا بمشاركته الفاعلة في تكوين دلالات النص ومعانيه العميقة. من ثم، تبرز جماليات النص لا اعتماداً على كونه مجرد موضوع "ثابت" يتأمله ضمير المتلقى، وإنما بفضل كونه جزءاً لا ينفصل عن عمليات التعديل والتحويل والتفسير التي تتم داخل هذا الضمير والتي تحقق له القدرة على تجاوز المعطيات المباشرة من جمل وتراكيب لغوية وصور جمالية ودلالات يوفرها له العمل الإبداعي. ذلك أن وضع القارئ داخل النص يقع في بؤرة تقاطع وتلاق بين عمليتي "استبقاء" (rétenion) و"استباق" (Protention). وينصب الاستبقاء على ما يوفره النص من جمل وصور خيالية ومكونات دلالية وأسلوبية لا تكتسب قيمتها الحقيقية ولا فعاليتها الجمالية إلا بواسطة عملية استباق تقوم بربط وتنظيم وتنسيق هذه المكونات جميعاً في صورة اتساق وتناغم كاملين، وهو ما يحقق للقارئ قمة المتعة الفنية والتطهير والارتقاء.

إن تشكيل هذه الصورة الجمالية للعمل الفني تعد أساس فهمه وقابليته للتفسير والتأويل. إلا أن تعدد إمكانيات واحتمالات اختيار عناصر هذه الصورة (gestalt) من قبل القارئ، وفقاً لاختلاف المواقف والظروف التاريخية والاجتماعية-الثقافية، لا يجعل من هذه الصورة عملاً نهائياً وأبدياً، كما يحاول إيهامنا التصور الأفلاطوني أو الكلاسيكي للفن. ذلك أن كل اختيار ممكن للعناصر

المشكلة لصور العمل الفنى يغفل، بالضرورة جانباً آخر من الاختيارات الاحتمالية القابلة للتحقق من خلال قراءات أخرى أو لاحقة. ومن ثم، يتحول النص إلى "حدث" مفتوح قابل دوماً لإعادة التشكيل والتكوين بفضل هذه العلاقة الجدلية المتجددة أبداً بين النص وذاتية المتلقى^(٢٥).

وإذا كان النص يمثل حدثاً جديداً بالنسبة للقارئ، فذلك لأن كل محاولة لبناء صورته فى تخيلتنا تنتهى حتماً "باستغراقنا" فيه وتوحدنا معه، وهى الحالة التى سرعان ما تتلاشى عند إعادة قراءتنا له بسبب ما يلازمها من "الانسلاخ" وتباعد عن القراءة الأولى. ومن ثم، تدخل عمليتا الاستغراق والانسلاخ فى علاقة تبادل وتفاعل بين النص وقارئه: الاستغراق يملأ عليه قلبه ويستأثر بكامل أحاسيسه ومشاعره؛ والانسلاخ، وهو لب العملية النقدية الساعية إلى تعميق فهم النص، يحول هذا الاستغراق نفسه إلى تجربة ماضية أو إلى "وهم" يهيمن على مداركه لفترة من الزمن ثم يتبدد بفعل القراءة اللاحقة، وهكذا على التوالى فى صور من التناوب التى لا تنتهى.

إلا أن تجاوز هذه العمليات المستمرة من تعميق فهمنا للنص وإعادة تفسيره وتشكيله لا ترقى إلى مرتبة الرؤية الجمالية إلا بإدراكنا الراعى لما نحققه، فى النهاية، من قدرة على تجاوز كل ألوان المكتسبات المعرفية الجزئية والمباشرة المتصلة بالنص؛ وذلك من خلال رؤية كلية وشاملة تستطيع بفضل زمنيها التأسيسية ربط التجربة الآنية للتلقي بالتجربة الماضية والانفتاح، فى الوقت نفسه، على المستقبل بقدر ما يشكل الآنى نوعاً من الانزلاق المستمر نحو الماضى^(٢٦). ومن ثم، تؤكد عملية القراءة ليس فحسب دينامية النص وقابليته التى لا تنتهى للتفسير والتشكيل، وإنما أيضاً صيرورة القارئ نفسه كذات واعية لا تحقق وجودها كحرية أساسية إلا بقابليتها دوماً لتجديد رؤيتها لنفسها وللكون من خلال هذا الوسيط الأسمى الذى يشكله الفن.

على هذا النحو نرى أن ظاهرة التلقى، كما حاولنا رؤيتها وتحليلها عبر أهم تيارات مدرسة "كونستانس" الألمانية، تؤكد لنا هذه الحقيقة الهامة، وهى أن كل محاولات عزل الظواهر الأدبية والفنية أو الثقافية بعامة عن سياقها الاجتماعى والتاريخى تنتهى حتماً إلى طريق مسدود، وإن كان هدفها، وهو مشروع جزئياً،

تسليط الأضواء على العمل الإبداعي نفسه بدلاً من الاستغراق فى التفاصيل والاستطراد فى ذكر الأحداث الهامشية التى لا زالت -للأسف- تسيطر على معظم كتب تاريخ الأدب إلى وقتنا الحاضر. كما أن الرؤية الألمانية للتلقى، وإن شابتها تاريخياً بعض النزعات المثالية والتهويمات الرومانسية، على شاكلة القول بأن الفن تجسيد للمطلق أو لعبقرية الأمة، لا تنفصل عن تراث الفكر الجدلى الذى يشكل الركيزة الأساسية للفكر الألماني فى مقابل نزعات التحليل الأنجلو-سكسونية والعقلانية الفرنسية. لا حرم، من ثم، أن تشكل فلسفة التواصل، التى حاول "هابرماس" تأسيسها بآخرة، خلفية جديدة رائعة لنظرية التلقى فى ربطها بين المبدع والأثر الفنى والقارئ.

الفصل الثالث :

فوكو : الرؤية والالتزام

فوكو: الرؤية والالتزام

إن فوكو لا ينتمى إلى مذهب أو منهج فكري واحدى النزعة، فهو ليس بالفيلسوف الشامل، مثل كانط أو هيجل أو حتى سارتر بحيث يلتزم برؤية فلسفية عامة ذات نمط عالمي أو شمولى. لا غرو، من ثم، أن يقول لنا بصراحة لا تكاد تخلو من بعض السخرية المحببة :

«لا تسألونى من أكون، ولا تقولوا لى: إبقى كما أنت، فهذه أخلاقيات السجل المدنى التى تحكم أوراقنا. إلا أنها يجب أن تركنا أحراراً حينما نحن بصدد الكتابة»^(١).

غير أن حق التغيير أو التعديل الذى يدعو إليه فوكو ليس معناه انعدام التناسق النظرى أو قبول التناقض واللامنطق بين المقولات والمنطلقات النظرية التى تشكل، شئنا أو لم نشأ أساس منهجه، وإنما هو، فى الأغلب، نوع من الخضوع للاكتشافات التى فرضها الواقع والتعديلات التى تحتّمها تجربة اللحظة التاريخية، خاصة وأن فوكو، كما سبق القول، ليس بالفيلسوف النظرى البحت أو بالكاتب الذى يعيش فى برج العاجى بعيداً عن مشاكل المجتمع وصراعاته المختلفة. بل على العكس من ذلك تماماً، فلقد حاول فوكو أن يبلور مفهوماً خاصاً بمجهاد الفيلسوف المعاصر وكفاحه فى سبيل نصره قضايا مجتمعه، وهو مفهوم "الثقف المختصر"، وذلك حرصاً على سلامة القضية التى يعمل على إنجاحها ونصرة أصحابها فى الحصول على مطالبهم الخاصة^(٢)، بدلاً من تعميم القضايا واستخدامها، كما يفعل كثير من غلاة المذهبيين والحزبيين والأدعياء، كوسيلة للدعاية الأيديولوجية أو لترويج بعض الأفكار والمبادئ الحزبية الضيقة.

غير أننا فى الواقع، وبصرف النظر عن هذا الحق فى تعديل الرأى أو تصويب الحكم، نلاحظ نوعاً من التعارض، أو قل، على الأقل، نوعاً من عدم الالتقاء بين النظرية التى يقوم عليها الخطاب الأركيولوجى وبين واقع الممارسات التاريخية التى يصفها فوكو انطلاقاً من مؤسسات وتنظيمات قامت وأدت وظائفها بالفعل، أو انطلاقاً من نماذج متخيلة عليها أن تقوم بدور هذه المؤسسات، وذلك مثل مؤسسات العزل الفعلية (المستشفيات، والملاجئ، والسجون) التى نشطت فى فرنسا ابتداء من القرن السابع عشر ومثل مشروع "البانوبتكون" الذى تخيله "بنتام"

كأصلح نظام لمراقبة السجناء، والذي وظفه فوكو فى وصف ميكانيزمات عمل أجهزة المراقبة خلال القرن الثامن عشر، وكذلك مثل استخدامه لكثير من مشاريع الإصلاح المقترحة فى وصف احتمالات وتخيل أوضاع ترجيحية تكاد تكسب صفة الواقع التاريخي بكل كثافته وثقله. نقول إن نقطة التعارض الأساسية التى توجهنا هنا تلخص فى عملية وصل الخطاب النظرى أو الفلسفى بعملية الوصف التاريخي أو التخيل لبعض الأحداث التى تكسب، من جراء دمغها بسمات أركيولوجية، أهمية خاصة. إن هذا التعارض يطرح علينا تساؤلاً ملحاً: وهو كيفية الربط المنطقي بين حادثة مثل حبس الفقراء والمتسكعين من قبل لويس الرابع عشر وبين نص التأملات الديكارتية عن مكانة الجنون من العقل، حتى ولو زعم أن كلاهما يقوم على حركة إجرائية واحدة، وهى حركة العزل والإقصاء: إقصاء الفقراء من جهة وإقصاء الجنون من جهة أخرى.

إن ما نرمى إليه هو أن مبدأ "التناثر المنطوقى"، الذى يشكل إحدى مسلمات المنهج الأركيولوجي، لا يقوم بوظيفته هنا بطريقة عشوائية أو اتفاقية بحتة، إذ أن عملية التقريب أو الموازنة التى تتم بين إحدى الموضوعات الفكرية التى لها، بحكم قواعد الخطاب الأركيولوجي نفسه، مجال عملها وحدود صلاحيتها، وبين واقعة "مادية" ما من وقائع التاريخ، لا يمكن أن تتم من غير اختيار مسبق وتدبير مخطط. أضف إلى ذلك أن عملية اختيار المنطوقات تبدو وكأنها محاطة لدى الكاتب بمجموعة من التحفظات والاحتياطات التى تكاد تفوق فى دقتها كثيراً من المراسيم المقدسة، ومع ذلك فهذه المنطوقات كلها لا تكاد تتجاوز عدداً محدوداً من المقولات العامة التى تدرك، فى أغلب الأحيان، عن طريق الحدس وليس عن طريق المنهج البالغ التعقيد، والتى لا تتجاوز فى معظمها بعض المفاهيم والتصورات التى اصطنعها كثير من المؤرخين من قبل فى تقسيم الحقب الفكرية السائدة إبان العصر الكلاسيكي وبدايات الفترة المعاصرة. فنحن لو تذكرنا مقولة "التشابه"، التى عُرف بها عصر النهضة المولع بالعلوم الخفية، ومبدأ "التماثل والاختلاف" الذى تميز به العصر الكلاسيكي وفكرة التاريخ أو "التاريخانية"، التى اشتهر بها القرن التاسع عشر بفضل ازدهار وشيوع نظرية التطور، لوحدنا أنها لا تشكل جميعاً اكتشافات أو تقسيمات مبتكرة إذ أنها مألوفة فى معظمها فى كثير من دراسات تاريخ

الفكر والحضارة التي ازدهرت بشكل خاص بعد رواج "مدرسة الحوليات" (Les Annales) التاريخية منذ قيامها على أيدي كل من "لوسيان ففر" و"مارك بلوك" عام ١٩٢٩.

ولكن ليس هذا معناه أن فوكو مجرد ناقل لأفكار سابقه من المفكرين والمؤرخين، فهو لا شك ييرع في إعادة توزيع المادة التاريخية توزيعاً مبتكراً، ويبد كثيرًا من أقرانه في تجاوز المألوف والمطروق إلى درجة تبدو فيها نظرياته وأفكاره أكثر ثورية وجرأة (من منا لا يتذكر مقولة موت الإنسان أو رفضه لنظرية القمع الجنسي)، وليس من شك في أن هذه المهارات تبرز بشكل خاص في دراساته ذات الطابع الموسوعي لاسيما كتابه المشهور: "الكلمات والأشياء" (١٩٦٦). ولكنها مجرد مهارات لا أكثر ولا أقل. ذلك أن فوكو المبتكر الحقيقي يبرز بصورة أوضح في الدراسات البالغة التخصص مثل "نشأة الطب الإكلينيكي" (١٩٦٣) في المقام الأول، ثم بعد ذلك في دراساته عن "الجنون في العصر الكلاسيكي" (١٩٦١) و"المراقبة والعقاب" (١٩٧٥) و"تاريخ الجنس" (١٩٨٤)، ولكن يبدو أن الدراسات العلمية تخضع، هي الأخرى بقدر ما تقدمه من جديد، وأحياناً أخرى، وهذا هو الأغلب، بقدر ما تقدمه من إجابات متوقعة لاحتياجات ومتطلبات كامنة في نفوس الناس. ونعتقد أن هذا هو السبب الأساسي في هذا النجاح الباهر الذي حققته مؤلفات فوكو، بينما هناك كثير من المؤلفات الممتازة التي لم تحقق هذا القدر من النجاح والذيعوم بالرغم من أن مؤلفيها لا يقلون عن هذا المفكر دقة في البحث وقدرة على الكشف والابتكار والتجديد.

وليس من شك في أن الجزء الأكبر من النجاح الذي لاقتة أعمال فوكو يرجع إلى الطابع النضالي الذي يمثله بعضها لاسيما ما يتصل بمعالجة الخلفيات السياسية والاجتماعية للمرض العقلي ولنظام السجن. ومن المعروف أن فوكو قد لعب دوراً مؤثراً في بلورة حركة معارضة الطب النفسي التي قادها كل من كوبر ولانج، وربما دوراً أكثر فعالية في حركة الدفاع عن حقوق المساجين (GIP). ولاشك أن الدور النضالي للكاتب هو "وظيفة" تقليدية مألوفة في المجتمع الفرنسي، إلا أنها تتمتع بشعبية بالغة نظراً لما يحيط بها من مخاطر وجرأة وبريق، وذلك منذ قيام فولتير، في القرن الثامن عشر، بالدفاع عن حرية الممارسة الدينية وبمحاربة

الاستبداد والتعصب الأعمى، واشتهار زولا فى دفاعه عن قضية "دريفوس" ومحاربه للحركة المناهضة للسامية فى أواخر القرن التاسع عشر، وأخيراً وليس آخراً ذيوخ اسم الفيلسوف والمناضل الكبير جان-بول سارتر، الذى يمثل النموذج "المثالى" و"الكامل" للمثقف الملتزم.

وليس من شك أيضاً فى أن هذا الطابع النضالى هو المسئول إلى درجة كبيرة عن نجاح أعمال فوكو، بل وعن إضفاء جانب كبير من "القيمة الأخلاقية" على هذه الأعمال التى تتسم فى معظمها بنوع من المنهجية العلمية الصارمة، وإن كانت كتابات فوكو لم تغل، مع ذلك، وأنا أفكر فى دراسته عن الجنون فى العصر الكلاسيكى بوجه خاص، من ازدواجية غريبة تجمع من جهة بين رصانة العلم وموضوعيته فى وصفه "الإكلينيكي" للعلل والظروف والحتميات، وبين تأجج ما تثيره العبارة الأدبية التأثرية من عواطف فى تصويرها لحياة المجانين، كما رسمها خيال الفنانين والأدباء. على كل حال، إن ارتباط أعمال فوكو بالنضال السياسى وبقضايا الحاضر ومشاكله، على الرغم من الطابع التاريخى الذى يتخذه البحث فى هذه الموضوعات، قد عدد اهتماماته ونوعها إلى درجة أن كثيرين من النقاد الذين لا يتعاطفون معه قد اتهموه بالتفكك الفكرى والابتعاد عن المنهجية العلمية. ولقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذا الضرب من التنوع والتعدد وزعمنا أن له أساساً فى المنهج الذى يصطنعه الكاتب، وذلك بقدر ما يقوم هذا المنهج سواء أكان أركيولوجياً فى فترة البدايات أو جينياولوجياً بآخرة على رفض كل عمليات التوحيد التى تتم باسم تكامل العمل الفكرى ووحدته الموضوعية.

إن منهج فوكو يقوم، كما نعلم، على إثارة التناثر والتفكيك من منطلق نظرى وهو منطلق يسمى أحياناً بالاسمية (nominalisme)⁽³⁾. وأحياناً أخرى بالعدمية (nihilisme)، وهو على كل حال منطق نيتشه الذى يعتبر أن كل ما تتلقاه من ماثورات فكرية ونظريات سواء أكانت ميتافيزيقية أو علمية هى ضروب من التفسيرات الجاهزة أو المركبة التى يجب علينا أن نفككها وأن نردها، وفقاً لما ابتدعه من منهج جينياولوجى، إلى مصادرها التاريخية المختلفة. وفى الحقيقة أن اختيار فوكو للمنهج النيتشوى، الذى يسعى إلى كشف "الحقيقة المصدرية" للأشياء، ليس اختياراً عشوائياً محضاً، إذ أن فوكو يلتقى مع نيتشه فى إدراكه لدور علاقات القوة

والسيادة فى صناعة التاريخ والتوفيق بين الأشياء، بحيث تبدو على سطح الرعى كما لو أنها ظواهر عادية ومألوفة من كثرة ترديدها وتكرارها من قبل المستفيدين أو المستعبدين. إلا أنهما يختلفان، من غير شك، فى الغاية من تطبيق المنهج، الذى أطلق عليه نيتشه "مسألة المصدر أو الجينيالوجيا"، ذلك أنه إذا كان هذا الأخير يعتمد فى نظريته على الوجود على منظور حيوى خالص بحيث يتجاوز مبدأ الخير والشر، أو بعبارة أخرى يربط بين مفهوم الخير والقوة وبين مفهوم الشر والضعف⁽⁴⁾، فإن فوكو، على العكس، يحاول كشف علاقات القوى الكامنة فى صناعة الخطاب، وذلك عبر جميع مجالاته العلمية والسياسية والقانونية حتى يساعده على "انفكاك" الإنسان من قبضته وعلى تحقيق القدر الأكبر من الحرية وذلك فى جميع حقول الممارسات المعاشية والإنتاجية والفكرية التى تعرض فيها الفرد، عبر التاريخ وإلى وقتنا الحاضر، للتموضع والتطويع.

على كل حال، إنه من المألوف إطلاق تسمية "العدمية" على طريقة نيتشه فى كشف الأسس "المغرضة" التى تقوم عليها القيم الغربية، وعلى محاولته إبراز الدور الذى لعبته "أخلاقيات الحقد والعبودية"، كما يزعم، فى ربط الميتافيزيقا بالمنطق ودعوى الحقيقة، وفى وصل فلسفة الزهد والرهينة بنظرية المنفعة، أما "الاسمية" فهى أكثر اتصالاً بالمنهج التاريخى نفسه المطبق فى الجينيالوجيا وهو منهج قد راج حديثاً عند بعض المؤرخين والفلاسفة من أمثال "بول فين" و"دولوز" وفوكو. والمقصود بالاسمية الحديثة هو عدم إضفاء طابع الشيئية على المفاهيم والتصورات المجردة كما كان يفعل الفلاسفة المثاليون وكما يقع فى ذلك بعض الفلاسفة المغرقين فى المادية، وعلى رأسهم كارل ماركس. فهذا الأخير لا يكف، بالرغم من القطيعة المعرفية التى أحدثها، كما يزعم التوسر، مع النسق الهيجلى وجدليته المثالية، عن إضفاء طابع الكينونة على كثير من مبادئه التحليلية مثل مقولة "العلاقات الاجتماعية للإنتاج" و"البنية التحتية" و"البنية الفوقية" وكذلك "عملية التناقض" التى يناط بها وظيفة تحريك الصراع الطبقي، ووظيفة استبطانه فى صورة رعى طبقي وكأنما كل هذه المفاهيم موضوعات فعلية وميكانيزمات مادية حقيقية يمكنها التأثير فى التاريخ وتوجيهه نحو غايات محددة.

إن الاسمية سوف تسمح لفوكو، على العكس من ذلك، بنقل الممارسة

الفكرية من نطاق "فلسفة التاريخ" إلى نطاق "فلسفة فى التاريخ"، ذلك لأنه لا يشىء علاقات الإنتاج ولا يخضعها لقطب اجتماعى أو طبقى واحد، وإنما يحاول إبراز دور أجهزة ومؤسسات السلطة فى عمليات تطوير الأجسام وتسخير عقول الأفراد من خلال ممارسات محددة وعمليات جزئية محسوبة. كذلك هو لا يشىء التناقض ولا يمزج بين طبقات الوعى ولا يحدد للتاريخ غايات شمولية، وإنما يبرز وظائف الأحداث ودورها كنقاط التقاء بين استراتيجيات الإخضاع والسيطرة وبين حركات المقاومة المتعددة، التى لا يمكن حصرها، لمختلف وحدات الجسم الاجتماعي. غير أن ذلك لن يمنع منتقدى فوكو من الادعاء بأن انعدام النظرة الكلية لديه سوف يودى إلى تفتيت الرؤية الاجتماعية وغياب كل خطة طويلة الأجل للعمل السياسى^(٥).

ومهما يكن من أمر، فإن الرؤية الكلية أو النظرة الشمولية ليست، كما قلنا، من الاموز التى يعنى بها فوكو، ولا هى من الأسس التى يبنى عليها ممارساته النظرية أو برنامجه النضالى، فهو معنى فقط ببعض القضايا أو بتلك التى يرى أن من واجبه التدخل فيها والكفاح من أجلها لا من أجل مصالح حزبية أو لأنه يمثل ضمير الأمة، وإنما لمساعدة أصحابها على إصلاح أوضاعهم أو الحصول على حقوقهم لا أكثر ولا أقل. لذلك كله تكمن قوة التنظير عند فوكو فى النقد وليس فى البناء، والنقد فى جوهره، كما نعلم، تشتت للتركيبات الفكرية الجاهزة وتفتت للتفسيرات العضوية التى سادت سواء باسم عالمية الانسان أو حتمية التطور وضرورة إحكام السيطرة التكنولوجية على كل مرافق الحياة. من ثم، نفهم لماذا حارب فوكو، كما حارب أستاذه نيتشة، من قبل، المفاهيم المثالية والغائية وفكرة الهوية والاستمرارية والثبات باسم فردية الأحداث وعشوائيتها المحضة وباسم الظاهرية وغياب الارتباط المنطقى بين الواقع والأشياء.

نفهم ذلك طالما هو يرى التاريخ مسرحية لا تنتهى من صراع القوى التى يتبادل فيها السادة والمسودون أدوارهم، كما تتبدل فيها "القيم" بتبدل طبقة السادة، وتتولد فكرة "الحرية" من ضرورة مقاومة السيطرة وينشأ "المنطق" من دوام الأشياء واستيعاب الناس للعلاقات والارتباطات التى تقوم فيما بينها بفعل "القوة" والعادات المترسخة. وطالما هو يرى أن علاقات "السيادة" لا تظهر إلا من خلال

"طقوس" تنبثق بين الفينة والأخرى عبر التاريخ لتقيم "حقوقاً والتزامات" وتفرض "قواعد" ليس الغرض منها الحد من القوة وإنما تنظيم العنف إذ أن "قوانين السلام" ليست إلا امتداداً أو صياغة منظمة للعبة الحرب^(٦).

وإذا كانت "القواعد" وليدة العنف، فهي تولد العنف والدعوة إلى نقض نفسها، كما تدفع المسودين إلى احتلال مكانة السادة مبرزة بذلك فراغها من كل مضمون وإمكانية استخدامها عن طريق الخبث والدهاء ضد مبتكريها وواضعيها. ومن ثم لا يمكن للقواعد والقوانين أن تكون مجرد "أشكال" متصلة أو متتالية لمعنى واحد كامن في بداية الإنسانية، وإلا كانت الميتافيزيقيا أفضل علم قادر على تفسير التاريخ وكشف غايات المصير البشرى. لا غرو، من ثم، أن يكون التاريخ مجموعة من التحولات والانقلابات والأحداث المتغيرة، وأن يخضع مصير البشرية لمجموعة من "التفسيرات" المرتبطة بإرادات مختلفة وقواعد متباينة يناط بالمنهج الجينيولوجي إبرازها في صورة قليات موجهة لخطاب المثل والقيم وصيغ الفعل والوجود. لذلك ليس بغريب أن يرفض المنهج "الجينيولوجي" كل مفهوم شمولي للتاريخ يقوم على توحيد المستويات المختلفة للزمن ويحاول التوفيق بين حقب الماضى فى شكل تسلسل يعمل على طمس التناقضات والاختلافات والتنوعات باسم حقيقة مقحمة من الخارج على عفوية الأحداث أو باسم هوية كامنة فى طيات مصدر أولى عليها أن تتجلى فى شكل ومضات وعلامات معبرة قبل تألقها أو توضعها الأخير. ذلك أنه، فى الواقع، ليس هناك شىء تام فى تاريخ البشرية، إذ حتى العواطف والمشاعر والأفكار تخضع كلها للصراع والتضارب والاختلاف وتتمر بمحالات من القوة والسيطرة ثم الضعف والتآكل والانحلال. بل وحتى الأجسام نفسها لا تعرف الاستقرار والثبات، فهي لا تخضع فحسب لقوانين الفيزيولوجيا وإنما كذلك لتأثير التاريخ بما يفرضه عليها من أنظمة للعمل والراحة والغذاء والشراب وبما تمليه عليها المجتمعات من طقوس للعبادة ومن عادات وتقاليد^(٧).

إن الجينيولوجيا النيتشوية، كما يفهمها ويؤمن بها فوكو، تعمل على إبراز الأحداث فى فرديتها الكاملة، أى بعيداً عن عوامل الربط والتركيب التى يلجأ إليها المؤرخون وبعيداً عن عمليات التفسير والتأويل التى يرتب بها الفلاسفة هذه الأحداث حتى تتلاءم مع نظرات الحكم السائد وتتوافق مع أهداف السلطة

وغاياتها البعيدة والقصيرة المدى. كما أن هذه "الأحداث" ليست معارك بعينها أو معاهدات محددة، إذ أن كثيراً منها قد ضُخِم أثره وحرر هدفه وأُدمج فى عمليات زائفة من التبرير والتضليل. إن هذه الأحداث ليست إلا صراعات القوى فى تحولاتها المختلفة، وحياة هذه الصراعات التى تقوى وتسيطر وتفرض قوانينها وتفسيراتها تارة، وتضعف وتترأخى وتداعى رموزها تارة أخرى، وهى تتسم بالكثرة والتنوع والتعدد ولا تعرف الارتباط فيما بينها ولا علاقات العلة والمعلول أو الأسباب والنتائج ولا حتى العظمت والدروس. من ثم، كان على علم التاريخ الذى يخضع لهذا المنظور الجينيالوجى أن يتزود بنظرة الطبيب الذى يفحص الطاقات و يقيس مواطن القوة والضعف، ثم يحدد العلاج والدواء، وليس برؤية الميتافيزيقى الذى يمجّد البعيد ويبرر الأمانى والوعود.

إن تخلص التاريخ من الميتافيزيقا معناه التخلص من التراث السقراطى كما أسسه ودعمه أفلاطون، أى تخلصه من فكرة "الذكرى والتعرف" وذلك عن طريق المحاكاة الساخرة للواقع، ومن فكرة "الاستمرارية والتراث" وذلك بطمس مبدأ "الهوية" التى تقوم عليها، وأخيراً من فكرة "المعرفة" وما يرتبط بها من مفهوم "الحقيقة" الذى تقوم عليه المعرفة التاريخية. ومعنى ذلك فى نظر نيتشة، كما يذهب فوكو، هو السخرية من "النماذج المثالية" التى تقدم للغرب على أنها شخصيات حقيقية تجسد مطامحه وآماله وأحلامه على شاكلة "البطل الرومانى" الذى تجسد الثورة الفرنسية أخلاقياته الصارمة فى الفداء والتفانى والزهد، أو على شاكلة الصورة الوهمية "للفارس" المغوار المدافع عن الأرملة والفقير التى تتعقد حولها أحلام الرومانسيين، ونحن هنا لسنا إلا بصدد بعض الأمثلة من نماذج وهمية أخرى كثيرة تخترعها العامة وتغذيها عقول المفكرين ملء فراغ "الهوية" المزعومة، وإلا أمام أقنعة زائفة لستر الصراعات والتناقضات العميقة التى تتنازع تاريخ كل أمة، والتى على المورخ أن يبرزها وأن يكشف عن عنف التحيزات والتحيزات والشهوات والعواطف الجياشة التى تقف وراءها.

ويخلص فوكو إلى أن "إرادة المعرفة" التى تحرك التاريخ، فى تصور نيتشة، ليست إلا إرادة القوة نفسها فى نزعتها إلى السيطرة وإحكام قبضتها على الأحداث. ومن ثم، هى تقوم بالضرورة على الظلم وعلى دوافع عدوانية مجتة، ولا

تسعى قط إلى تأسيس حقيقة موضوعية. إن المعرفة لا تبعد، فى الواقع، عن جذورها المادية الأولى، ولا ترتقى، كما نظن، مع التأمل النظرى أو تطور حاجات العقل، كما أنها لا تهدف إلى تحرير الإنسان أو تأكيد ذاتيته، بل على العكس إن شهوة المعرفة تهدد وجود الإنسان نفسه طالما هى لا تتورع عن التضحية به فى سبيل تقدم العلم، وهكذا ينتهى نيتشة، كما يقول فوكو، بقبول ما كان يرفضه وهو التضحية بالحياة وحركتها فى سبيل "إرادة المعرفة" التى لا تحدها حدود^(٨).

وليس من شك فى أن هذا الكلام، الذى يرد إلى نيتشة أصلاً، ليس بغريب على مذهب فوكو نفسه، ولا على طريقته فى التفكير. ذلك أن إرادة القوة وهى إرادة الرغبة، والفرق الوحيد الذى يميز بين النزاعات أو الدفعات الثلاث هو أنه لا القوة ولا الرغبة تستطيعان أن تظهرأ إلى حيز الفعل إلا عن طريق المعرفة والخطاب. إلا أن بروز كل من القوة والرغبة عبر الخطاب لا يكون على شكل انطباعات وانعكاسات دلالية، وإلا كان ذلك يعنى أنهما مجرد حالتين من حالات الشعور الراكدة أو مجرد موقفين معبرين أقرب إلى الجمود منهما إلى الحركة والحياة. إن القوة والرغبة يعملان، فى واقع الأمر، داخل الخطاب كنقاط ارتكاز استراتيجية لا تكف عن إجراء عمليات توزيع وترتيب وإعادة توزيع وصياغة، ولا تكف أيضاً عن التعرض لانكسارات وتصدعات، وكل ذلك من خلال تنظيمات لغوية وموضوعية ومفهومية متعددة المظاهر والأشكال.

من ثم، إذا كانت المنهجية الأركيولوجية تقوم أساساً على تناثر المنطوقات الخطابية، وإذا كانت المنهجية الجينيولوجية لا تستطيع أن تستشف الجذور الأولية لقيام علاقات القوى وتأرجحها بين حركات السيطرة والتسلط تارة، وحركات الضعف والتهالك والانحلال تارة أخرى، إلا من خلال عمليات من البعثة والنشئت، فكيف يستطيع الكاتب تنظيم العملية المعرفية نفسها؟ وعلى أى أساس يتم له إعادة توزيع العناصر المختلفة، بل وبقايا العناصر التى يتزعها من سياقاتها وتكويناتها الخاصة سواء أكانت هذه تنتمى إلى مجال الممارسات، الخطابية أو إلى مجال المؤسسات والتنظيمات الاجتماعية أو الإدارية؟ أن ذلك لا يتحقق له، فى الواقع الأمر، إلا عن طريق ما يسميه الكاتب "بالتشكيلات" أو "التجهيزات" (dispositifs)، وهى ضروب من النماذج المعرفية أو المؤسسية التى يقوم بنائها أو

اختيارها على أساس من المعطيات التاريخية أو الاجتماعية أو الفكرية التى لا تتطابق عادة مع آراء وتصورات العاملين معها سواء أكانوا فى مركز القيادة والتأثير أو فى مركز الخضوع والطاعة والتطويع. إن هذه التشكيلات، كما يلفت نظرنا إلى ذلك دولوز^(١)، تلعب دور النظم (régimes) التى لا تحكم المعطيات أو المفردات نفسها بقدر ما تحكم عملية صياغتها (énonciation) بحيث تبرز قدرتها على التغيير والابتكار والتحويل إلى تشكيل آخر، أو عدم قدرتها على ذلك، وهو ما يودى إلى ضروب من الانكسارات الاخفاقات وإعادة توزيع العناصر، من ثم، فى تشكيلات مرتدة.

ولعل أهم هذه التشكيلات التى يعتمد عليها فوكو فى ممارساته النظرية هى التشكيلات المؤسسية كنظام العزل نفسه الذى يوظفه فى وصف عمليات إجرائية متعددة من العزل والإقصاء والقطع والاستبعاد ليس فقط على مستوى الأحداث (أنماط العزل الفعلية والخيالية فى السجون والملاجئ والمستشفيات) وإنما كذلك على مستوى بناء الخطاب النظرى ومادته التصويرية نفسها من الاستعارات والكنائيات التى توجه خيال القارئ، وكنظام "البانوبتكون" الذى يستخدمه كنموذج مولد لعمليات من المراقبة والانضباط التى لا ينام بها فقط محاصرة السجن، وهى عملية سلبية بحتة، وإنما إعادة بناء شخصيته ودمجها من جديد فى نظام السوية الذى يقوم عليه المجتمع. وربما كان "التشكيل الجنسى" الذى ابتكره فوكو ابتكاراً، هو أخصب هذه التشكيلات قاطبة، وذلك ليس بما يتيح له فحسب من إعادة توزيع كامل لمعطيات معروفة ومألوفة، وإنما بما يوفره له، بالأحرى، من إمكانيات ساعدته على قلب نظرية "القمع الجنسى" التى ينادى بها الماركسيون - الفرويديون، وعلى تفكيك "الصورة الخطابية-القانونية" التى تاخذها الأحداث التاريخية والاجتماعية فى ذهن الأغلبية من المؤرخين الأوروبيين.

ذلك أن القول بأن هذا "التشكيل الجنسى" قد استطاع، خلال القرن الثامن عشر الفرنسى، أن يُحول بنية الزواج من نظام بحث للمصاهرة إلى نظام يقبل بنقل العاطفة وإشباع الجنس إلى داخل العلاقات الزوجية، أمر يسمح لفوكو بالادعاء بأن المجتمع لم يعد ينظر إلى الجنس من منظور الخطيئة والسقوط، ولا من خلال الصورة الشرعية التى تنظمه على مستوى المسموح والمنوع أو من حيث

درجة القرابة والوضع اللائحي للأفراد، ولا، أخيراً، كخطر يهدد استمرارية الأوضاع الاجتماعية ودوام نظم نقل الملكيات والثروة، ومعنى ذلك، فى نظر الكاتب، أنه إذا كان نظام المصاهرة يرتبط بالاقتصاد بسبب وظيفته المألوفة فى كل المجتمعات وهى نقل الثروات والممتلكات والحفاظ على التركيبة الاجتماعية السائدة، فإن "الجهاز" أو التشكيل الجنسى المبتكر يودى الغرض نفسه، ولكن بواسطة وسائل أخرى متعددة وهى الاهتمام بالجسد وبعمليات التكاثر والصحة والسكان، والحرص على إقامة نظام كامل من المعرفة بأسراره ودقائقه الخفية بفضل استخدام تقنيات موازية لما ابتكرته الكنيسة فى إطار طقس الاعتراف والتوبة والغفران الذى لم تكف عن بثه ونشره بين جميع الفئات والطبقات الاجتماعية.

من ثم، إذا كانت عملية الاهتمام بالجسم من قبل السلطة لا يمكن أن تتم من غير تراكم معرفى أو تكوين مخزون من المعلومات والخبرات الدقيقة، وهو ما يوازى، ولكن من منظور الإرشاد الروحى والدينى، التقنيات المختلفة التى تستخدمها الكنيسة فى معرفة وتحليل الخطيئة والغواية، فإنه يصبح من الصعب القول بنظرية القمع الجنسى. ذلك أن القول بالقمع الجنسى من قبل السلطة بدعوى الحفاظ على الطاقة العمالية بهدف الإنتاج قول ينطلق أساساً من نظرة "طبيعية" بحجة للجنس، كما يتعارض مع الإشكالية التاريخية التى يطرح فوكو الجنس من خلالها، طالما أن الجنس فى حد ذاته لا يخرج عن كونه وظيفة بيولوجية عامة لا تميز لها ولا حضور إلا من خلال التنظيمات والتشكيلات الاجتماعية - التاريخية التى تضيف عليها دلالاتها الفعلية كممارسات حضارية وسلوك. أضف إلى ذلك أن قضية الاهتمام بالجسم أو الجسد من الناحية الجنسية لا يجب النظر إليها عند فوكو بمعزل عن وظيفة الجسم من ناحية عمليات الضبط (discipline) التى يبرزها فى تحليلاته لنظم العزل وقيام السجن كمؤسسة إصلاحية إبان القرن الثامن عشر.

إلا أننا لو فكرنا جيداً فى خلفيات موقف فوكو من نظرية القمع الجنسى فى تاريخ المجتمع الغربى الحديث لوجدنا أن رؤيته الخاصة ليست، فى واقع الأمر، إلا الوجه المعكوس لهذه النظرية، وذلك لعدة أسباب مختلفة، وإن تداخل بعضها ببعض بشكل واضح. ففوكو يرفض نظرية القمع لأنه يرفض على السواء مبدأ التفسير الطبيعى أو البيولوجى للجنس الذى يمثل كل من رايش وماركيوز بالذات

غير تمثيل، ومبدأ التفسير القانوني والرمزي الذي لا يفصل عملية خرق قواعد التحريم عن نص التحريم نفسه، وهو مبدأ كان يقبله في البداية على أساس أن التحريمات وخرقها لا يمكن أن تنشأ إلا من خلال علاقات رمزية، ثم انتهى إلى استبعاده مع رفضه لنظرية "لاكان" (Lacan) في التحليل النفسي التي اعتبرها في النهاية نوعاً من الإسقاط على واقع الممارسات الفعلية.

- يبقى السبب الآخر وهو ربما الأهم لأنه ينبع من تحول نظرية فوكو نفسها بعد دمجها لمنظور السلطة بتحليلاته الأركيولوجية للخطاب. ذلك أن فوكو، كان ينطلق في تحليلاته الأولى للحقول المعرفية المختلفة، التي تكونت من خلالها العلوم الإنسانية الحديثة، من منطلقات سلبية بحتة كعمليات العزل والإقصاء والتحريم والمنع والقمع إلى آخر هذه الإجراءات التي كانت تشكل، في نظره، الخلفية المكبوتة الضرورية لقيام النظم العقلانية الحديثة. غير أنه ابتداءً من دراسته عن نشأة السجن ووظيفته في القانون الأوربي الحديث أخذ يدرك الدور الإيجابي الذي تلعبه ممارسات الضبط الكامنة خلف الواجهة الجزائية الرادعة للقانون في بناء وبلورة معايير انضباطية وتنظيمية سيكون لها بالغ الأثر في تشكيل ركيزة المجتمع الغربي الحديث. إن هذه المعايير سوف تحول الوظيفة السلبية لنظم الردع والضبط من عملية إيقاف وعزل وإعاقة وحبس إلى عملية نشر وتوزيع لميكانيزمات وطرائق نشأت وتبلورت داخل المؤسسات العقابية والإصلاحية (السجون والملاجئ والإصلاحيات) والمؤسسات التربوية والتعليمية والتدريبية (المدارس والورش والمعسكرات) وأخيراً داخل المؤسسات العلاجية (المستشفيات والمصحات)، وذلك بحيث تشمل المجتمع بأسره وتضفي عليه، من جراء ذلك، نوعاً من التماسك والاتساق والتكامل. ولعل الأعجب من ذلك، كما يشير أحد الباحثين، هو أن عملية التطويع الجماعي، التي كانت تشكلها ظاهرة انتشار نظم الضبط وتأسيس الروح المعيارية اللازمة لها، لم تكن تستبعد الأفراد. بل على العكس، أن هؤلاء ما كانوا ليفلتوا من قبضتها ولكن ليس من حيث كونهم أشخاصاً وإنما كأعضاء ووحدات تدخل في تنظيمات وتشكيلات لا تقوم على اعتبارات شخصية وإنما على مبادئ تنظيمية وتقنيات فعالية ظاهرية بحتة^(١).

لا جرم، من ثم، أن يسخر "بودريار" من مفهوم السلطة والجنس عند

فوكو، إذ طالما يؤمن كاتبتنا بعملية تنظيمية تشمل جميع الشرائح الاجتماعية، فإن العلاقات السلطوية تنفتت إلى مالا نهاية وتكاد تنصهر بين تعدد مستويات الضغوط ومستويات المقاومة إلى درجة تختلط فيها رغبة السلطة بسياسة الرغبة^(١١). ومن ثم، نفهم مقالة فوكو بأن السلطة لم تكبح الجنس ولا الرغبة فيه وإنما ساعدت على انتشاره وإنتاجه في صورة حقيقة تمكنها من الهيمنة على الإنسان وتسخره لأغراضها وأهدافها. ولعل هذه الفكرة "الإنتاجية" التي ينادى بها فوكو، وإن كان "بودريار" لا يفهم كيف تكون هناك دعو إلى التحرر من غير وجود نوع من الكبت الأولى، أقرب إلى طبيعة المجتمع الرأسمالي المنتج، إذ أن هذا الأخير، كما ينتج الميكانيزمات والتقنيات والسلع، ينتج كذلك الجنس ويستثمر موضوعات الرغبة وما يثار حولها من طاقة وتوتر وإشغال للخيال من خلال تجارة رابحة يطلق عليها اسم "التحرر" الجنسي.

إن الحرية الجنسية قد أصبحت الآن واقعاً في الغرب، كما أصبحت تجارة منظمة ومدرة، تجارة تموضعت من خلالها المرأة وأصبحت بسببها سلعة رائجة تستخدم في شتى أغراض الحياة الاجتماعية، فهي وسيلة عرض وإعلان وأداة إغراء وجاذبية لا تكف عن إشباع حاجات خيالية و"ضرورات" وهمية لا يكف عن إنتاجها عالم الرأسمالية المتطور من منطلق ترويج السلعة والتفنن في أساليب العرض والبيع. إلا أن فوكو، بالطبع، لم يقصد إلى إدانة ذلك، وإنما على العكس أراد إدانة استخدام السلطة للجنس كوسيلة من وسائل إشغال الناس والسيطرة على أذهانهم. نقصد أنه لم يدن الحرية الجنسية من حيث هي حرية، بل على العكس إنه يريد تعميق هذه الحرية ورفع كل أنواع الحواجز المقامة عبر التاريخ على طريق الجنس، وإذا كان يدين شيئاً فإنما يدين خبث السلطة كما يدين الوسائل الملتوية التي تلجأ إليها في إنتاج ألوان من "الحقائق" الوهمية التي تنسج حول الجنس وتجعل منه موضوعاً مطلقاً وهوليس في حد ذاته بموضوع، وإنما مجرد نشاط عادي لا ينحصر إلا إشكالية الفرد في علاقته "الأخلاقية" بالآخرين.

إن التحرر، الذي يسعى فوكو إلى تحقيقه، هو نوع من التحرر الجذري الذي لا يتم، في نظره، إلا بالتخلص من ربة العقد والمركبات النفسية التي نسجها التحليل النفسي حول "دخيلة" الإنسان، وبالذات من نظرية "لاكان" التي تجعل من

الرغبة مرادفًا لنقص جذرى يخص الواقع الحضارى للإنسان، هذا الواقع الذى يسبق، فى نظره، ويفسر مشاعر وأحاسيس الظلم الاجتماعى والقهر السياسى، والذى لا يمكن إشباعه، من ثم، إلا عن طريق الأحلام. إلا أن الذى سيقوض دعائم "اللاكانية" ليس هو فوكو، وإنما صديقه النيتشوى "دولوز" الذى ينقل الرغبة من مستوى "النقص" إلى مستوى الفعل "الإيجابى" على طريقة نيتشة، وذلك بانتزاعها من المنظور الماركسى الذى يربطها بعلاقات الإنتاج والأيدولوجيات الملزمة لها، وكذلك من منظور اللاشعور الذى يردها إليه فرويد، لربطها بمبدأ "إرادة القوة" النيتشوى. من ثم تصبح الرغبة، على مستوى الفعل الإيجابى، رغبة إنتاجية فعالة أى رغبة فى السلطة، وعلى مستوى رد الفعل، رغبة فى القهر، وهى ما تبرزه من المنظور النيتشوى أخلاقيات العبودية عبر قيم الطاعة والزهة والتفانى والتضحية بالذات، وهى نفس القيم التى سيبلورها التحليل النفسى فى أشكال كثيرة وعلى رأسها، من غير شك، عقدة الذنب الأوديبية^(١٢). من ثم نفهم ثورة فوكو على التحليل النفسى وعلى آخر رموزه الشهيرة "جاك لاكان"، كما نفهم محاولته إبراز إشكالية "جنسية-أخلاقية" بعيدة كل البعد عن المنظور النفسانى.

وليس من شك فى أن إبراز دور التحليل النفسى فى الحفاظ على معايير السوية، التى لا تشكل، فى نظر الكاتب، إلا نوعًا من الامتداد لمعايير الانضباط التى أنتجتها مؤسسات الدولة إبان قيام ما أسماه بنظام "السلطة-الحياة" (bio- pouvoir) فى القرن التاسع عشر، هو الذى يفسر لنا الدعوة إلى مناهضة الطب النفسى الوضعى وإلى تحرير مفهوم المرض العقلى من إसार التشخيص الواحدى الجانب الذى يسقطه الطبيب على مرضاه. ومن ثم، ليس بغريب أن يربط فوكو بين الوظيفة الدفاعية المناطة بعمل المحلل النفسى وبين الدور "الأركيولوجى" الذى لعبته تقنيات الاعتراف ومحاسبة الضمير فى التمهيد لقيام علم التحليل النفسى. وهكذا يستطيع فوكو أن يبرز دور التقنيات التحليلية سواء عبر النموذج التقليدى للاعتراف أو عبر النموذج الحديث للتحليل النفسى فى تشكيل الرؤية التفسيرية التى ستهيمن طويلاً على مفهوم الذات والشعور فى الوعى الغربى. أى أن البحث عن "حقيقة" الذات فى إطار الصراع بين عالمين متعارضين: بين عالم الطبيعة والغريزة والدفعات العمياء والهدامة من جهة وعالم الحضارة والمعارية والسوية من جهة أخرى ليس إلا نتاجاً لهذه التقنيات التاريخية.

لقد كان على فوكو أن يضع حدًا لهذا المفهوم الدلالي - التفسيري للذات، كما كان عليه أن يقضى على كل التصورات الانعكاسية التي تجعل منها مجرد تعبير أيديولوجي لعلاقات الإنتاج أو جزءًا من عملية الشعور وإدراك العالم كما كان عليه أن يستبعد من دراسته للمجتمع، الذى تشكل تقنياته ومعاييره الأخلاقية الخلفية التى تبرز من خلالها الذات، نموذج "الشرعية القانونية"^(١٣)، الذى يحجب دراسة عملية توزيع السلطة نظرًا لبلورته لدور الدولة ومؤسسات الحكم وإهماله لعمليات المقاومة والمعارضة التى تقابلها حركة السلطة فى مختلف وحدات وتكوينات الجسم الاجتماعى. ذلك أن حصر دراسة عملية السلطة فى نطاق الدولة وهيمنة الطبقات المتحكمة فى عملية الإنتاج وتوزيع الثروة القومية تحدد الرؤية العامة للمجتمع فى إطار ثنائية لا يمكن تجاوزها، وهى ثنائية القمع ومعارضة القمع وثنائية التحريم وخرق التحريم. وليس من شك فى أن هذه الرؤية تعمل على تبسيط علاقات القوى المتصارعة والدور المركب الذى تلعبه على مختلف مستويات الحياة الاجتماعية. كما أنها تفرض على موضوع البحث بعض التوجهات النظرية التى تملئها على الباحث فئات معنية بفلسفات مسبقة لتفسير التاريخ، وهى فلسفات تُسقطُ فى الواقع، على الممارسات الفعلية للسلطة فى المجتمع.

أضف إلى ذلك أن عملية إبراز الوظيفة الإيجابية التى تهدف إلى تحقيقها التشريعات القانونية لا تبرز إلى حيز الوجود إلا بمحاولة تجاوز صياغتها الظاهرة التى غالبًا ما تعكس الصورة المثالية التى يحاول أن يرسمها كل مجتمع لنفسه. لا جرم، من ثم، أن نرى كل دساتير العالم تقرر مبادئ الحق والعدالة واحترام حقوق الإنسان وحرياته الأساسية، وإن كان ذلك لا يعبر، إلا فى أدنى الحدود، عن الواقع الفعلى للممارسات القانونية. وليس المقصود هنا، بالطبع، من الوظيفة الإيجابية إلا الحتميات الاجتماعية والضرورات التاريخية الفعلية لواقع علاقات القوى التى يخدمها القانون وأن اتخذ فى صياغته، كما هو مألوف، طابع العالمية والشمول.

إن تحرير واقع الممارسات الاجتماعية من الإطار القانونى، الذى تبرز من خلاله عملية إضفاء الشرعية على دور السلطة، يتيح لفوكو تحرير هذه الممارسات من فكرة القمع والقهر التى كانت مسيطرة على أبحاثه الأولى حول تاريخ الجنون ونشأة مفهوم الأمراض العقلية، وإبراز عمليات بث وانتشار تنظيمات وآليات

ومعايير الضبط والعقلانية التى فرضتها الظروف التاريخية لبناء وترشيد الدولة الأوروبية الحديثة. ولا شك أن انتشار مثل هذه الآليات يعمل على دمج الافراد من خلال عمليات ترشيد دقيقة وبالغة الخصوصية، وهذا هو ما حاول الكاتب أن يبرزه من خلال تحليلاته لبعض التجارب التاريخية الدالة مثل الجنون والمرض والسجن والجنس. إلا أن عملية الدمج هذه لا تتم، فى الوقت نفسه، من غير إحداث مجموعة لا تحصى من المقاومات وعلاقات الصراع التى غالباً ما تدخل فى مواجهات، "غير منظمة" مع أشكال السلطة. إن هذه المواجهات التى لم تصل بعد إلى حد التنظيم والثورة، هى التى تعنى فوكو بأخرة نظراً لما تحتويه من إمكانيات خلق التنوعات الفردية وما تتضمنه من ابتكارات تكتيكية وطرائق متنوعة قد تكون فى صورة تحالفات وتضامانات ضد "الامتيازات" الفتوية أو المعرفية وقد تكن نوعاً من المقاومة الراضية للتفسيرات الأيديولوجية أو، باختصار، «للطريقة التى توظف بها المعرفة وتدار وفقاً لعلاقتها بالسلطة»^(١٤).

معنى ذلك أن فوكو بعد دراسته للممارسات الاجتماعية -السلطوية المختلفة فى تطويعها للفرد وإبرازه فى صورة موضوعية بحتة كشىء قابل للمعرفة والتفسير والتحليل أخذ يعنى بإبراز الجانب الآخر من الفرد وهو إنتاج ذاتيته وحقيقة هذه الذاتية كمحصلة لتداخل علاقات الضبط والتطويع بعلاقات المقاومة التى يظهرها الأفراد. ومن هنا يتبين لنا أن هناك، كما يذهب فوكو، صورتين للفرد قد تم ظهورهما فى العالم الغربى: صورة الفرد الخاضع تماماً لضوابط السلطة والمتطابق مع معاييرها، وصورة الفرد المتمسك بهويته، الواعى بها. ويعتقد فوكو أن الصراع من أجل الحفاظ على هوية الفرد تبدأ مع حركة الإصلاح الدينى المعروفة بالبروتستانتية إبان القرن السادس عشر، وإن كان من المعروف أن بروز الروح الفردية فى فرنسا لم يتبلور إلا على إثر التصدعات الكبرى التى أحدثتها الثورة الفرنسية فى البنية الطبقية الجامدة التى ورثها المجتمع الفرنسى عن العصور الوسطى.

ويعتقد فوكو أن السبب الرئيسى فى شحذ هذه الروح الفردية هو الطابع الشمولى أو الطبقي الصارخ الذى اتخذته جهاز الدولة فى مواجهته اليومية للواقع الاجتماعى، كما يعتقد أن الدولة قد عملت منذ القرن الثامن عشر على تبنى ما

يسميه "بالسلطة الرعوية"، التي كانت لها وظيفتها التعليمية والتهديبية الخاصة فى قلب الكنيسة المسيحية، وذلك بعد تعديلها وتحويلها إلى نوع من الرقابة الصحية على المواطنين وإلى نوع من الاهتمام برفاهيتهم وسعادتهم على هذه البسيطة. وليس من شك فى أن أهم أسباب هذا الاهتمام هو فطنة الدولة الحديثة إلى دور السكان والصحة العامة فى بناء قوتها وتدعيم الثروة الوطنية. ومن الواضح أن ما يقصده فوكو بالسلطة الرعوية ليس إلا مجموعة السياسات الاجتماعية التى ترسمها كل دولة رشيدة لنفسها بغرض تحقيق أهدافها بصورة منظمة ومخططة. إلا أن المصلحة العامة كانت غالباً ما تختلط فى هذه الأزمنة السابقة على قيام الدول الديمقراطية المعاصرة، التى لا تفلت بدورها من الشكوك والاثهات، مع مصلحة الطبقات الثرية المهيمنة على زمام السلطة.

مهما يكن من أمر، فإن هذه السلطة الرعوية لم تكن حكراً على الدولة وحدها إذ أنها انتقلت، وفقاً لما يذهب إليه فوكو من انتشار آثار السلطة فى الجسم الاجتماعى كله، إلى أجهزة البوليس والأمن والمؤسسات الاجتماعية والتربوية والطبية، بل وإلى الأسر نفسها عن طريق التوعية والوعظ. ولقد استهدفت هذه السلطة، بغرض السيطرة على الأفراد، جمع البيانات اللازمة حول موضوعات ذات طابع "كمى" وإحصائى كالاقتصاد والسكان وأخرى حول موضوع ذى طابع "تحليلى" كشخصية الفرد. ومن ثم يدعو الكاتب إلى التخلص من كل أشكال الذاتية المتوارثة عبر القرون وذلك بقدر ما تمثل هذه الذاتية المفروضة إحدى الوسائل الخبيثة التى استخدمتها الدولة الحديثة، تحت ستار العقلانية وتحديث قوة الدولة، فى استعباد الأفراد وإخضاعهم لسيطرتها^(١٥).

ولكن يا ترى ماذا يقصد فوكو بحديثه عن الفرد وبضرورة تحريره، من ميكانيزمات الضبط والتطويع؟ هل هو يقترب فى مفهومه من نظرات ماركس وفير اللذين ينسبان، كما يقول الباحث الإيطالى "بيزورنو"^(١٦) إلى علاقات الإنتاج أو الوظائف التنظيمية دوراً أساسياً فى تشكيلها للفرد وإعاقته عن التطور أو النمو وفقاً لرغباتها الخاصة أم أن منظوره يختلف عن رؤيتهما؟ وذلك لأن هذه الأخيرة تفترض، مهما يكن دور الميكانيزمات الأولية، صورة مسبقة عن "إنسان" حقيقى له مصالح ومطامح فعلية، وإلا لم يكن هناك معنى، بالنسبة للماركسيين مثلاً، لمفهوم "الضمير الزائف".

لقد أوصى فوكو، كما لاحظ ذلك الباحث الإيطالي، بعدم اعتبار الفرد مجرد "نواة" أولية سلبية تفعل بها السلطة ما تشاء وتشكلها بطريقة "عشوائية". أى أن الفرد، فى رأى كاتبنا، ليس سابقاً على السلطة، وإنما هو إحدى "آثارها الأولى" كما يُحب أن يقول. ويخلص "بيزورنو" من ذلك إلى أنه يجب استبعاد تفسير الفرد على أنه "ذات فاعلة، ثابتة الهوية" أو اعتباره إحدى "المعطيات" التى علينا أن نسلّم بها مسبقاً فى أى بحث تجريه عن الإنسان. على هذا النحو، يبدو الطابع الاتفاقى البحث لمفهوم الفرد عند فوكو، فهو يجب أن يخضع مثل غيره من الأحداث الأركيولوجية، كما يقول "بيزورنو"، لعمليات التشيت والتناثر الضرورية لفك كل الارتباطات والتراكبات التى يقيمها حوله الشعور العام فى كل عصر^(١٧).

وهكذا تبرز لنا الصورة الوظيفية المحضة للفرد عند فوكو. وذلك يرجع، من غير شك، إلى المفهوم الاستراتيجى الأساسى الذى يبنى عليه الكاتب تصوراتهِ للمجتمع ولعلاقات القوى التى تحركه. معنى ذلك أن فوكو لا يرى الظواهر الاجتماعية إلا من خلال عمليات تكتيكية ومناورات تتصارع فيها القوى وتتشكل على إثرها السلطة ولكن من غير أن تصل قط إلى مرحلة نهائية وحاسمة وإلا فقدت معناها كعلاقة قوة لا تقوم أو تستمر إلا بوجود حركة مقاومة لا تكف عن مناوئتها. وليس من شك فى أن ما يرمى إليه فوكو من ذلك هو تجريد مفهوم الفرد من كل عمليات التشكيل التى قامت بها السلطة، عبر التاريخ الحديث، لإضفاء مضامين وأشكال معينة على الفرد بغرض تثبيتته فى صورة هوية محددة ومستمرة ودججه بإطار مرجعى من النظم والقواعد المعيارية التى ترسم له حدود المسموح والمعقول والمقبول، بحيث يعتبر أى خروج على هذه الحدود نوعاً من المروق والجنون والجريمة. وبالطبع ليس المقصود بذلك هو أن الفرد يستطيع أن يعيش خالياً من كل "مضمون" وبعيداً عن كل تأثير اجتماعى أو اقتصادى أو ثقافى، وإنما المقصود أن الفرد ليس إلا حصيلة هذه المؤثرات أو الموجهات، التى يلعب التاريخ فى تخصيصها الدور الرئيسى الحاسم، ولكن مع فارق بسيط وإن كان بالغ الأهمية، وهو أن الفرد فى رد فعله تجاه قوى السلطة الضاغطة عليه يتميز إلى حد ما بأسلوب رد فعله، أى بطريقة تجاوبه أو رفضه.

إن هذه الطريقة، التى نشير إليها، هى نفس القدرة التى تحدث عنها فوكو

بصدد الدعوة إلى "الانفكاك" عن الأفكار والمفاهيم التقليدية الشائعة بغية تأكيد الذات وزيادة التعرف على النفس من منطلق المغايرة. إن الفردية تكون، من ثم، فى عدم التطابق مع الآليات الاجتماعية والسلطوية التي تميل إلى إنتاج سلسلة من الكائنات "المتجاوبة" مع أهداف السلطة وعلاقات الهيمنة. لا شك أن إبرازها أو تحريرها من قبضة المعايير السائدة ليس معناه إلا تحقيق مواقف نقدية من السلطة الحاكمة.

إن هذه المواقف النقدية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة العمل الفلسفى نفسه عند فوكو. ذلك أن فوكو لا يعنى فى دراسته التحليلية للماضى بدراسة التاريخ من أجل التاريخ، إنما من أجل تفسير وتوضيح بعض إشكاليات الحاضر. ولكن بما أنه، كما يقول راشمان، لا يؤمن بالعلاقات السببية ولا باستمرارية التاريخ، فإنه لا يرى فى الحاضر مجرد نتيجة للماضى، وإنما يرى فيه إحدى الاحتمالات الممكنة المتولدة عنه أو إحدى الحالات الخاصة التي قد تم تحقيقها^(١٨).

من ثم، فإن الغرض من دراسة التاريخ فيما يخص بعض المؤسسات الغربية، التي يرى فيها الكاتب ضرباً من القبلية التاريخية لبعض الممارسات السلطوية الحالية، ليس هو الوعظ أو التثريب وإنما إفساح المجال لإمكانية التعرف على أشكال أخرى محتملة من التطور أو الأحداث، لأن حركة التاريخ، فى نظره، لا هى حتمية ولا منطقية ولا غائية، وإنما مجرد حصيلة لتدافع وتصارع عقوين لعلاقات القوى. ولا شك أنه بهذه النظرة المتحررة من أغلال الماضى يمكن إصلاح الحاضر وتصويب مساره، ولكن ذلك لا يتم إلا باليقظة المستمرة والمقاومة العنيدة لعمليات الخداع الأيديولوجى وعمليات الإدماج اليومى التي تمارسها ميكانيزمات السلطة ومعاييرها التنظيمية تجاه الأفراد والجماعات.

ولعله من الغريب حقاً أن يكون فيلسوف "موت الإنسان"، هذا الوهم الذى ابتكرته ابستمولوجيا القرن التاسع عشر على أثر تصدع مبدأ "اللامحدود" الذى قامت عليه نظرية التمثيل فى العصر الكلاسيكى، هو المعنى بتحرير الفرد وإنقاذه من سجن الميكانيزمات الاجتماعية والحتميات السلطوية. أليس هذا الفرد هو هذا الظل عينه الذى سطع على خلفيته الرمادية نور العقل الكلاسيكى، وهذا الصمت الذى أراد كاتبنا أن يعطيه الكلمة عبر غمغمات الجنون؟ إن كل ما

استبعدته المعارف العقلية لتحقيق وضعيتها كعلوم ذات مردود عملي أو نفعي وكل ما استبعدته السلطة من خلال نظم الضبط وآليات التنظيم يعود إلينا في شكل ذات تحاول، بالرغم من كل ما تعرضت له من ضغوط تاريخية، تحقيق نفسها في شكل من أشكال السلوك أو في أسلوب من أساليب الوجود. إن الذات التي نحن بصدددها هي أشبه بمنطقة الظلال التي لم تصلها بعد أضواء العقل والعلم، وهي التي تظل، من ثم، منطقة المخاطرة واللامتوقع بالنسبة للسلطة التي تسعى، بحكم وظيفتها، إلى بسط سيطرتها على كل أبعاد الإنسان سواء في صورته الاجتماعية أو الفردية. إلا أن الذات، من هذا المنظور، تظل الوجه الآخر من السلطة، هذا الوجه الذي يبقى قابلاً في عتمته طالما أنه لم يدخل بعد في حقل المعرفة - السلطة وفي شبكة ممارساتها الخطائية المشروعة.

غير أن فوكو قد قرر بأخيرة أن يعنى بألقاء الضوء على الذات نفسها، لا على الذات كإحدى الإفرازات السلبية للسلطة، وإنما على وجودها كحقيقة واقعة في قلب الممارسات الأخلاقية. ولقد أراد كعادته أن يختار مجالاً محدداً ليرز فيه الدور الخاص، بل والبالغ الخصوصية للذات كحقيقة أخلاقية. وكان هذا المجال هو الجنس بلا منازع لما له من أواصر وثيقة، لأسباب تاريخية بعينها أهمها تعميم ظاهرة طقس الاعتراف ونشأة علم التحليل النفسي، بقضية حقيقة النفس البشرية في الفكر الغربي. معنى ذلك أن اهتمام فوكو بتحليل الذات من خلال موضوع الممارسات الجنسية كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بقضية الحقيقة. إلا أنه ربما كان الاهتمام بالحقيقة هو نفسه جزءاً من اهتمام الكاتب بعلاقة الجنس والذات بالسلطة. غير أن الفترة الأخيرة من حياة الكاتب كانت، على كل حال، مكرسة بصورة واضحة لدراسة ما أسماه بقضايا "الاهتمام بالذات".

خلاصة القول في ذلك أن موضوع دراسة الجنس كان له شقان عند فوكو: شق خاص بنشأة نظام "السلطة - الحيوية" (bio-pouvoir) وما يؤدي إليه من عمليات تنظيم السكان ما يولده أيضاً من إفرازات أيديولوجية خاصة بتحسين النسل والموضوعات العرقية، وشق آخر يتصل بقضية العلاقات الحميمة التي تنشأ بين البشر حينما يتم للإنسان تجاوز النشاطات البيولوجية البحتة، وهو ما يطرح علينا قضية الحقيقة والذات التي سوف نحظى باهتمامنا الآن.

إن ارتباط الحقيقة بالذات لا يأخذ، عند فوكو، شكل العلاقة المألوفة التى براها بين سلوك الإنسان وبين الغايات المنشودة من هذا السلوك. من ثم، فهو لا يأخذ فى الاعتبار القيم المفارقة التى توجه هذه السلوك وتضفى عليه طابعه الأخلاقى، وذلك بالقدر الذى لا تجعل فيه الفعل يفنى فى آيته المباشرة. بل على العكس من ذلك تمامًا، إنه ينطلق من الأرضية النيتشوية التى لا تضفى قيمة إلا على الفعل نفسه فى عشوائيته أو عفويته المحضة، أى الفعل فى تأكيده لذاتية صاحبه وفى تأكيده، من خلال هذه الذاتية، لإرادة الحياة الأولية التى تجب كل إرادة. وليس من شك فى أن هذه "المسلمة" الأولى هى التى تشكل، فى نظرنا، الموقف الأساسى لفوكو من واقع الغرب الأخلاقى، كما تفسر نفوره العميق من كل نظام القيم والمثل التى تؤكد هذا الواقع وتثبتته عن طريق تطويع الفرد وصبه فى قنوات مرجحة وإن اتخذت أشكال العقلانية والتنظيم من جهة وأشكال الحقيقة الأنطولوجية - النفسية من جهة أخرى.

إلا أن هذه "الحقيقة" ليست إلا مجرد مسلمة يقبلها فوكو ضمناً، إذ أن أى اختيار لا يحتاج، من المنظور النيتشوى نفسه، إلى تبرير منطقى أو عقائدى طالما أن كل الحقائق أولية أو غير أولية هى بالفعل تفسيرات وتقييمات جاهزة. لذلك سنلاحظ ظهور هذه الحقيقة فى كتابات فوكو الأخيرة عن اللذة والاهتمام بالذات عند اليونان فى شكل خلفية أخلاقية وجمالية مسقطة على الفكر اليونانى نفسه، بينما هى لم تكن تبرز من قبل عبر الممارسات الخطابية الغريبة التى أفرد لها الكاتب العدد الأوفر من دراساته وتحليلاته إلا من خلال بروتوكولات وقواعد محددة "للقول - الحق"، كما يقول "بول فين"^(١٩).

نريد أن نقول، بعبارة أخرى، بأن هناك صورتين للحقيقة عند فوكو: صورة ذاتية محضة وثيقة الصلة برؤيته للفعل الإنسانى الحر، وهى التى سيقدمها لنا بطريقة إيجابية عبر النموذج الأخلاقى - الجمالى للسلوك اليونانى - الرومانى، وصورة أخرى إجرائية بحث لا قيمة لها إلا داخل الأنساق المعرفية - السلطوية والحقول الخطابية المتصلة بها التى توظفها بطريقة قبلية مقننة ومحددة. وليس من شك فى أن هذا المفهوم الأخير للحقيقة لا يشكل فى حد ذاته سرّاً مستغلقاً، إذ أنه من المعروف أن كل أشكال السلطة، سواء حالياً أو عبر التاريخ، تحرص بطريقة

معلنة وغير معلنة على تقديم روايتها وتفسيراتها الخاصة، ليس فحسب للأحداث الجارية، وإنما كذلك لكل عناصر التراث والتاريخ إلا أنه إذا كانت هذه حقيقة مألوفة ومستهلكة، فإن الذى يعنى فوكو من تقريرها هو إبراز الدور التاريخي للسلطة فى صناعة المعرفة نفسها وتحديد قناتها ومناهجها من خلال مختلف أنظمة الدولة ومؤسساتها التى لا تلعب دورها المؤثر والفعال فى توجيه الرأى العام فحسب، وإنما كذلك فى تربية أجيال بأكملها.

أما الصورة الإيجابية للحقيقة، وهى التى وسنأها بالذاتية، فهى لم تعمل قط بصورة معلنة أو على الأقل صريحة، ذلك أنها لم تبرز خلال الأعمال العديدة التى كرسها الكاتب لنقد مؤسسات الدولة الليبرالية الحديثة إلا بطريقة تلميحية غير منظمة، وذلك ربما لارتباط هذه الصورة، كما نراها فى دراسة الكاتب عن "تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى"، برواسب المنهج الفينومينولوجى الذى كان لا يزال مستحوذاً على عقله حينذاك، وربما أيضاً لأن هذه الصورة لم تكن تشكل معالم واضحة ومتكاملة نظراً لارتباطها بالجوانب السلبية البحتة التى قامت على أنقاضها العقلانية الديكارتية ثم المنهجية العلمية الوضعية التى تلتها إبان القرن التاسع عشر. مهما يكن من أمر، فإن هذه الصورة "الغائمة" لحقيقة الإنسان الأولية، التى عملت السلطة العقلية والموضوعية العلمية على كبتها، كانت غالباً ما تبرز عبر لوحات تأثيرية يربطها الكاتب ببعض الموضوعات الأدبية والفنية التى تثير فينا الواعج الحسرة وعوامل الدهشة والتأمل العميق. ولقد كان لهذا العامل "التأثيرى" دوره الفعال فى خلق نوع من التعاطف مع الأشكال المطحونة من السلبات الاجتماعية التى عمل العلم على طمس "آدميتها" ودمجها فى قوالبه "الباثولوجية" الجامدة.

إلا أننا نرى الكاتب، بعد اهتمامه بتحليل تقنيات التطويع الداخلى للذات التى ينسبها إلى دور المؤسسة الكنيسة والتى يزعم بأنه قد تم ترحيلها فى أشكال موازية إلى بقية أجهزة الدولة التعليمية والتربوية والعقابية، يأخذ فى إسقاط تصورات "المثلئ" للحرية على السلوك الأخلاقى لليونانى القديم. وفى هذا المجال يعمل فوكو على بناء صورة تكاد تكون "مثالية" للأخلاق اليونانية، وذلك بربطها بمفاهيم ذاتية وإرادية تختلف اختلافاً جذرياً عن مبادئ الإلزام الأخلاقى التى تضبط السلوك المسيحى. ولقد حاول فوكو، فى البداية، أن يقيم نموذج اليونانى للأخلاق على

أساس من التوافق أو المواءمة بين متطلبات السلطة المدنية، التي تقع مسؤوليتها على عاتق الأحرار، وضرورات السيطرة على النفس. ثم نراه بعد ذلك يسعى، بفضل بعض التفسيرات الشخصية للفلسفة الرواقية المتأخرة، إلى تحويل هذا التوازن إلى نوع من الإحساس الداخلى البحث باحترام الذات، وهو ما يدفع الكاتب إلى ربط غاية هذا السلوك بنوع من تحقيق المتعة الجمالية الخالصة أو بتأكيد نوع من السلوك الجمالى فى الحياة.

ولقد أخذ على فوكو عدم تقديره لواقع السلطة فى المجتمع اليونانى القديم، وذلك لأن غياب قواعد الإلزام الخلقى لا تعنى بالضرورة اختفاء كل مظاهر السلطة وقيام الإلزام على أساس فردى بحت. ذلك أن السلطة، كما يذهب "مارير فيجيتى"، لا تختفى تمامًا فى مثل هذا المجتمع وإن لم تتخذ الصورة القانونية أو التشريعية التى نألفها حديثًا. فهى، فى واقع الأمر، تتركز بطريقة غير معلنة حول نقاط استقطاب ومراكز جذب لها فعاليتها وآثارها المحسوبة مثل "البطل" و"الأسرة" و"المدينة" و"الوضع الاجتماعى" و"العمر" و"الجنس" وغير ذلك^(٢٠). كما يعيب الباحث نفسه على فوكو تجاهله لعملية التنظير العقلانى الحاسم التى تم على إثرها، منذ ظهور برميندس وحتى أرسطو، التوافق التدريجى بين فكرة الوجود ومفاهيم الطبيعة والحقيقة، وهو الأمر الذى سيخضع الطبيعة لحكم العقل كأساس شرعى لكل عملية تنظيرية. ومن ثم، فإنه يصبح من الصعب فصل سلطة العقل كأساس معيارى بفرض سلطانه على الطبيعة، كما يفرضه على كل أشكال البناء النظرى (المنطق، الرياضيات، الفلك، البيولوجيا) فى علاقتها بأشكال السلطة الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية والتعليمية^(٢١).

ومن ثم، يتبين لنا مدى الوهم الذى يقع فيه فوكو حينما يربط بين جماليات السلوك الأخلاقى وبين الذاتية الفردية الخالصة كنوع من العلاقات القائمة على الاختيار الحر المحض. ذلك أن فكرة قيام غائية السلوك الأخلاقى على نوع من الرضا الذاتى أو المتعة الفردية البحتة، كما يصورها الكاتب لدى فلاسفة وحكماء الرواقية المتأخرة لا أساس لها من الصحة، كما يذهب "بيير هادو"^(٢٢). فـ"سنيكا" (Sénèque) مثلاً الذى يعتمد عليه فوكو كثيراً فى تحليلاته لا يجد متعة الفعل الأخلاقى فى ذاتيته الفردية المباشرة، وإنما فى "الجزء" الأفضل من هذه

الذات"، وهو الجزء الذى يتوجه إلى الخير ولا يستهدف إرضاء الشخص نفسه وإنما تحقيق الفضيلة، أى التطابق مع العقل العام المفاوق أو المتسامى بالضرورة. ويضيف الباحث نفسه بأن دعوى فوكو بأن التمرينات الروحية التى يسميها "تقنيات الذات" تهدف عند الرواقين والأفلاطونيين إلى تكوين الذات والحصول على لذة ذاتية يبدو له أمراً غريباً على الفكر القديم خاصة وأن "سنيكا" تحدث صراحة عن انتماء الإنسان إلى نوع من الكلية الإنسانية والكونية (Toti se inserens mundo)^(٢٣).

ومن الواضح إذن أن إعجاب فوكو بنموذج السلوك اليونانى القديم، وهو إعجاب لا يكف عن إظهاره فى السنوات الأخيرة السابقة على موته عام ١٩٨٤، قد دفعه إلى إسقاط تصورات الخاصة أو قل أمانيه الخاصة عليه مع علمه وإيمانه الراسخ بأن التجارب التاريخية تجارب فريدة لا تتكرر، وبأنه لا يمكن نصح المعاصرين باتباع نموذج أخلاقى أو سلوكى غير نابع من حياتهم ومن عصرهم. ولا شك أن هذا الإسقاط، خاصة إذا وافق هوى فى النفس، لمن الأمور التى يسهل حدوثها وبوجه خاص لدى كاتب يطبق هذا النموذج الإسمى الذى ينتزع الأحداث من أطرها الكلية ويستخدمها كقوالب فارغة (هنا تكمن خطورة المنهج الوظيفى) يسهل حشوها بتصورات متطابقة مع مضامينها التاريخية الفعلية.

وهكذا نرى أنفسنا مدفوعين إلى التساؤل مرة أخرى ومرات ومرات عن "حقبة" هذا الإنسان الذى يريد تحريره فوكو بعد أن عمل جاهداً فى دراسات طويلة متأنية على رفع الحجب والأقنعة السميكة التى صنعتها له السلطة بتقنياتها وعلومها المختلفة عبر التاريخ. يا ترى هل كان يريد فوكو من نقده المتصل للسلطة وأجهزة الدولة الحديثة، وهو مشروع يشارك فيه عدد غفير من الكتاب الغربيين المعاصرين، التخلص فعلاً من السلطة لتحقيق "إنسان" وهمى لا وجود له إلا كأمنية خالصة تداعب خيالنا حينما نشعر بوطاة المجتمع وثقل هياكله وتنظيماته التى لا تتلاءم مع أى نوع من أنواع العفوية أو التلقائية البشرية؟

لا شك أنه من الصعب تصور ذلك طالما أن الإنسان لا وجود له خارج إطار السلطة والتنظيم، كما أن حرته الثمينة التى يحرص عليها كل الحرص لا معنى لها إلا إذا كانت هناك حدود على الأفراد أن يلتزموا بها وإلا انقلبت وبالأعلى عليهم، وتحولت إلى عبودية صرفة. إلا أن السلطة مبالغة بطبيعتها إلى الاستبداد إذ أن

جوهرها هو الامتداد والانتشار والهيمنة والسيطرة، ومن ثم وجب على المجتمع المدني ممثلاً في أجهزته ومؤسساته النيابية وفي تشريعاته القانونية والدستورية أن يعمل على وقف هذه السلطة عند حدود معينة، وهى عين الحدود التى تنظمها القوانين والتشريعات والأعراف المتبعة. إلا أن هذا التوازن لا يتم أبداً بصورة مثلى، فالتجاوزات لا تتم فقط، كما يظن البعض، من قبل السلطات المركزية أو "الفوقية" وإنما تحدث، كذلك على جميع المستويات الاجتماعية "التحتية"، وهى تجاوزات، فى أغلب الأحيان، خبيثة وملتوية، وقد تصطنع الإطار الشرعى نفسه فى تحقيق أهداف واستراتيجيات أصحابها. غير أن حيوية كل مجتمع أو غفوته تتوقف على مدى وعى أفراد وإحساسهم بحقوقهم ومسؤولياتهم تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين. ومن هنا نفهم أهمية دور الكاتب أو المثقف المتحرر، من أمثال فوكو وسارتر ورسل وغيرهم، فى بلورة هذا الوعى وتوجيهه الوجهة الصائبة. ومع ذلك، فإن فوكو يظل متميزاً عن غيره من فلاسفة النقد والتغيير المعاصرين بعدم إيمانه بمبادئ العالمية الإنسانية، فالعالمية، مثل تلك التى قامت عليها فلسفة التنوير، ليست فى نظره إلا ضرباً من التصور المجرد، كما أن الإنسان لا يوجد بطريقة شمولية وإنما من خلال مشاكل محددة وقضايا بالغة الخصوصية يتحتم على الفيلسوف أن يعى خلفياتها التاريخية، وأن يدرك أن تحليلاته لها ومحاولاته لصياغتها والدفاع عنها ليست هى الأخرى إلا محاولات جزئية وموقته تخضع، كما يخضع الإنسان والمجتمع، لحركة التاريخ وقاعدة التغير المستمر.

الفصل الرابع :

جاك دريدا وفلسفة التفكيك

جاك دريدا وفلسفة التفكيك

ربما يشكل "جاك دريدا" ظاهرة فريدة بالنسبة للفكر العربى، وإن كانت ظاهرة التفكيك الملازمة لمنحاه الفلسفى قد أصبحت فى عداد الأفكار الشائعة سواء أُطبقت عن دراية بأبعادها الإستمولوجية والأيدولوجية، أم عن مجرد محاكاة لموجة رائجة فى الغرب وبوجه خاص فى أمريكا؛ إذ أنه من العجيب حقاً أن يلقي فكر دريدا من الرواج فى الولايات المتحدة الأمريكية ما لا يلقى إلا أقل القليل منه فى فرنسا. فماذا تعنى إذن ظاهرة "التفكيك" التى يدعو إليها هذا الفيلسوف، والتى شغف بها بعض من أصحابه مثل "فيليب لاكو - لاهارت" و"جان - لوك نانسي" و"جوفريه بينجتون"؟

إن التفكيك لا يعد، فى الواقع، مذهباً ولا يشكل نسقاً متكاملاً أو رؤية عامة تقوم على ثوابت محددة؛ وهو وإن كانت تُنسب أبوته إلى "هيدجر" بفعل التماثل بين مفهوم "النقض" (destruktion) ولفظة التفكيك (déconstruction)، فإنه، فى نظرنا، بعيد كل البعد عن تشكيل رؤية فكرية عميقة أو شق طريق فلسفى جديد، كما تاق إلى ذلك "هيدجر" رائد فلاسفة الوجود قاطبة.

وإذا كان "هيدجر" من عمالقة الفكر على شاكلة أرسطو، فذلك لأنه أسس عالماً فكرياً خرجت منه معظم إشكالات الفكر الغربى المعاصر: قضية التأسيس وماهية الوجود التى ردها إلى الزمن المصدري الذى يختلف اختلافاً جذرياً عن صورة التابع التى تقع عليها عند أرسطو، وكذلك قضية موت الفن وصعود التكنولوجيا وما يصاحبها من "صمت" العلم، وأخيراً ليس آخراً قضية التفكير الأصيل فى قدرته على تجاوز الفكر وأطروحات الوجود الزائف وما يعتوره من أشكال الاحتجاب.

ماذا يبقى إذن من أمر "دريدا"؟ إن هذا المفكر، فى الواقع، مثله فى ذلك مثل "جيل دولوز"، ينتمى إلى طائفة فلاسفة "الاختلاف"، والاختلاف المطروح ها هنا محاولة يائسة للخروج من دائرة النسق الذى شكله وبناءه أعظم الفلاسفة المثاليين الألمان، وهو "هيجل". ويُشهد لهذا الإخير بأنه "خاتم" الميتافيزيقا الغربية بحيث لا مجال بعده إلا اكتشاف وارتداد دروب جديدة، حتى ولو أصبح هذا الارتداد غاية فى نفسه، تماماً كما تصبح الرحلة غاية فى نفسها طالما أن الوصول هو نهاية لكل ما فجرته من تساؤلات وحققته من اكتشافات.

إن مصطلح "التفكيك"، الذى صكه "دريدا" لترجمة عبارة "هيدجر" فى كتابه "الوجود والزمان" (١٩٢٧)، لا يقصد به - كما يقول "ديكومب" - الهدم والتخريب، وإنما إعادة ترتيب عناصر الخطاب على طريقة أهل النحو؛ ذلك أن مقطع النفى (de) يراد به هنا خلخلة تركيب الجملة لبيان الطابع الاتفاقي البحث للعلاقة بين التركيب اللغوى ومرجعيته؛ ففى قصيدة الشعر أو فى الخطاب الفلسفى -مثلاً- لا تخضع الجملة لمنطق المرجع الخارجى وإنما لضرورات الصياغة الشعرية أو الفلسفية. وتبرز عملية التفكيك بوضوح فى حالة ترجمة الشعر من لغة إلى لغة أو عندما نحاول نقل معانية إلى لغة النشر^(١).

وفى الحقيقة إن "هيدجر" لم يستخدم عبارة "النقض" التى أشرنا إليها بهذا المعنى الأخير، ولعل "ديكومب" يقصد ما آل إليه هذا المفهوم على أيدي "دريدا" من معانى نقض "اللوجوس" وإبراز التناقضات الخفية التى يقوم عليها خطاب الأنطولوجيا الغربية، وفى الواقع كل أنطولوجيا، بين المعلن والمسكوت عنه. ولماذا نذهب بعيداً و"هيدجر" يقول لنا تحت عنوان صريح: "نقض تاريخ الأنطولوجيا" ما نصه: «هذا النقض لا يجب أن يفهم بمعنى السلب، أى فى صورة لبذ للتراث الأنطولوجى. بل على العكس إننا بصدد كشف الإمكانيات الإيجابية لهذا التراث، وهو ما يعنى دوماً تبين حدوده. وفى الواقع تنتج هذه الحدود من طريقة طرح السؤال ومن التحديد الذى يفرضه هذا الطرح على حقل البحث. وليس من شك فى أن النقض لا يشكل هنا منحى سلبياً تجاه الماضى، وإنما يتوجه أساساً إلى الحاضر وإلى المعالجة الحالية لتاريخ الأنطولوجيا سواء فى صورتها كعرض للمعتقدات أو علم للمبادئ أو تاريخ للقضايا. إن النقض لا يرمى إلى دفن الماضى فى العدم إذ الغرض منه إيجابى، وتظل وظيفته النقدية مضمرة وغير معلنة»^(٢).

من ثم إذا كان "هيدجر" يسعى إلى إعادة طرح قضية الوجود بطريقة صادقة وأصيلية بعد طول احتجاب عبر الفلسفة المدرسية واختلاط الميتافيزيقا بالأنطولوجيا وحتى عبر قضايا مثل الذات والعقل والكوجيتو، فإن مسعى "دريدا" جد مخالف. وذلك لعدة أسباب: منها أن فيلسوف التفكيك لا يبغي - كما قلنا - التوصل إل مجموعة من النتائج والرؤى البناءة؛ فهو لا يعمل فكرة التقويضى إلا من

خلال بعض القراءات التفكيكية لنصوص الغير: لنصوص "أفلاطون" و"روسو" و"هيجل" و"هوسرل" و"سوسير" و"فرويد" و"مارسيل موس" وغيرهم؛ كما أنه لا يترك مجالاً معرفياً أو فنياً إلا ويحاول أن يثبت فيه التناقض بين المقدمات والنتائج أو بين المصدر المفترض والفروع المثبتة منه. أضف إلى ذلك أننا نراه يؤكد لنا، بالرغم من كل التناقضات والمفارقات التي يبرزها، والتي يستحيل معها قيام أى خطاب منطقي متسق، بأنه عاجز عن تجاوز لغة الفلسفة كما أسسها العقل اليوناني، وعن الخروج من إطار "اللوجوس" طالما أن كل تأكيد وكل نفي ليسا، فى نهاية الأمر، إلا عمليتين مؤكدتين لحقيقة واحدة، وهى حقيقة استحالة الكلام أو التفكير من الخارج. من ثم إذا كان كل تفكير مطابقاً أو مناقضاً لمسلمات العقل الغربى الموروثة لا يتم إلا بواسطة آليات الخطاب الفلسفى الغربى نفسه، فماذا يستطيع "دريدا" أن يقدم لنا من جديد؟ هذا ما نود اكتشافه.

إن الجديد الذى يطمح إليه "دريدا" لا يمكن أن يكون بحكم منطق التفكيك نفسه، وذلك بقدر ما يتوافق هذا المنطق، بشكل ما، مع نظام الفوضى الذى تسعى إلى إثباته بعض نظريات العلم المعاصر^(٣) حيث لا فوضى من غير نوع من النظام، إلا جزءاً من نظام تخضع له عمليات التقويض والتفكيك عن طريق السلب، إذ لا سلب يقوم إلا على أساس من الإيجاب السابق عليه. وذلك أيضاً بقدر ما مهد "دريدا" نفسه لهذه الفكرة خلال نقده لمفهوم "الجنون" عند "فوكو"^(٤)، إذ بينما يرى هذا الأخير فى ظاهرة الجنون السلب الذى قامت على نفيه إحيائية العقل الغربى بحيث يترادف الجنون مع كل أشكال الآخر وتجلياته، يؤكد فيلسوف التفكيك أن "الجنون" لا وجود له إلا فى إطار نظام العقل نفسه إذ أنه ليس إلا حاصل عمليات النفى التى لا دلالة لها ولا معنى خارج علاقات التمايز والاختلاف التى تشكل لغة العقل أو "اللوجوس" نفسه. بعبارة أخرى إن كل ما يقع خارج القواعد المنظمة للغة العقل ليس كلاماً بالمرّة ولا إنجازاً يُعتد به طالما هو لا يخضع لشروط الخطاب الفلسفى بما يعتمد عليه من نظام مفاهيمى وإجرائيات ضابطة لعمليات التفكير نفسه.

ومن ثم إذا كانت الإشكاليات التى يطرحها "دريدا" هى بطبيعتها واقعة داخل الخطاب الفلسفى، ولا تستطيع أن تفلت منه بتخطيه أو تجاوزه نحو العالم

الخارجى، فهى لا تخرج عن كونها، وفقاً لعبارة "فتجنشتاين"، ضرباً من "الاعيب اللغة". ومع ذلك يكابر "دريدا" ويرفض أن تكون تفيكيكيته ضرباً من فلسفة اللغة؛ كما يحاول الزعم بأن ما يسعى إليه من كشف لمناطق المغايرة والاختلاف أو لوجوه الآخر محاولة جذرية للخروج من حدود السلب الذى يجبه أو ينسخه الجدل الصاعد (aufhebung) فى حركته نحو التركيب حيث تتلاشى الصور "السلبية" للآخر وتتأكد، على أنقاضه، هوية المائل فى مطابقتها لذاته.

كيف يمكن إذن إدراك "الآخر" إذا كان هذا الإدراك لا يتم إلا من خلال الخطاب الفلسفى الذى لا وجود له خارج مقولات "اللوجوس" اليونانى، الذى يُقر "دريدا" بأنه لا يمكن الالتفاف من حوله، وبأنه لا يمكن العبث به وبما صار إليه من نسق شمولى على أيدي "هيجل" إلا باصطناع الحيلة والمراوغة، وإلا بإضمار الغدر به من داخله على طريقة "العبد" فى الإيقاع بـ "سيده". أليس من الأجدى، إذا كان الأمر على هذا النحو من الاستحالة، الخروج من مستوى الأنطولوجيا إلى مستوى الأخلاق، كما فعل "لفيناس" مع "هيدجر" (*) ؟ أو قبول الآخر فى واقعه أو فى غربته الجذرية التى يستحيل على خطاب المائل أن يدخلها فى شبكته الدلالية من غير تعديل أو تطوير؟

غير أنه يبدو أن "الآخر" الذى يسعى إلى اكتشافه "دريدا" ليس "الآخر" أو "المغاير" المقابل للفكر الغربى، وإنما "الآخر" الداخلى الذى يفلت دوماً، بفعل "الاختلاف المرجح"، من قبضة النظام الدلالى فى حال تحققه فى شكل من أشكال الإبداع ذلك أن أى تحقق أو تعين للإبداع هو ضياع له، طالما أن الإبداع لا يكون، فى ماهيته، إلا المرة الأولى التى لا تتكرر؛ وهو لا يكاد يصل إلى مرحلة الاعتراف به حتى يتحول إلى نظام مقنن أو مشروع قابل للتطبيق والتكرار، ويفقد من ثم ماهيته الإبداعية. ولكن هل يصبح الإبداع، على هذا النحو، مستحيلًا؟

إن "دريدا" يرى، لحسم هذه المفارقة، إعادة فحص مفهوم الابتكار فى التراث الغربى وتعيين حدوده حتى يتمكن من تجاوزها. ويصل الكاتب إلى أن الإبداع فى معناه الأصلى هو العثور لأول مرة على شىء أو موضوع أو فكرة على غير مثال سابق؛ وكذلك العثور على تقنية أو جهاز أو تنظيم فنى غير مسبوق، وهو ما يسمى بالاختراع؛ ويفيد كذلك فعل العثور نفسه، أى فعل الكشف أو

الاكتشاف (découverte) إلا أن ذلك كله لا يعنى أى نوع من التطابق بين مفهوم الابتكار، سواء أكان منصباً على الموضوع نفسه أو على فعل الابتكار والاكتشاف، وبين مفهوم الخلق. بمعناه الدينى المحض، أى الخلق من عدم (ex nihilo).

إن الإبداع فى المنظور الكلاسيكى اكتشاف لشيء موجود أو لتنظيم فنى أو لغوى يقوم المبدع بإعادة ترتيب عناصره بعد سلخها من تنظيمات كلية سابقة، وقد تكون هذه التنظيمات رؤى للوجود أو نظرية علمية أو ضروباً من النماذج الإرشادية. إلا أن هذا الإبداع يظل متفرداً كحدث يتم لأول مرة. وإلا فقد سمة الابتكار والاكتشاف. ومن ثم، لا يخص هذا التفرد النظام المعرفى نفسه وذلك بقدر ما يفاجئه هذا الابتكار ويحول بينه وبين استيعابه ودخجه فى آلياته، وإنما يخص الفاعل الإنسانى. وهكذا يظل الإبداع فعلاً بشرياً محضاً ولا يكون ابتكاراً إلا فى إطار صياغة الحكم أو الجملة التى تربط ربطاً غير مألوف ولا مسبوق بين عناصر موجودة. وإذا كان هذا الابتكار يظل مرتبطاً باكتشاف حقائق جديدة، إلا أنها لا تخرج عن نطاق إنجاز (performance) جمل جديدة وإعادة توزيعها بالنسبة لوظيفتها أو علاقتها بالجميل الوصفية (constatives).

بيد أنه منذ نهايات القرن السابع عشر، وفى إطار فكر كل من "ديكارت" و"ليبنتز"، يأخذ يغلب على موضوع الابتكار مفهوم "الإنتاج" إنتاج لتقنية معرفية جديدة وليس مجرد كشف لشيء موجود أو لحقيقة موجودة ولكن غير معروفة. ومع ذلك، كما يذهب دريدا، فتقنية الإنتاج المعرفى الجديدة لم تقطع كل عُراها بقضية الكشف أو مبدأ الحقيقة التقليدية، ومصادق ذلك أن المنطق الكلاسيكى (منطق Port - Royal) يميز بين المنهج التحليلى الذى يُنَاط به كشف حقائق الأشياء وبين نظام العرض التركيبى الذى حدد علاقتنا نحن بالأشياء من خلال لغة جيدة يَحسُن فيها الربط بين "الحامل" و"المحمول"؛ وهو ما يربط بين الحقيقة وبين الخطاب المنطقى كتقنية كشفية وتنظيمية للمعرفة؛ ولعل ذلك يمثل مُتصلاً فكرياً من "ديكارت" و"لايبنتز" حتى "هيدجر" القائل بأن «اللوجوس هو بيت الكينونة».

ولكى تكون التقنية الجديدة ذات فعالية وتأثير، حيث أنه لا يمكن الاكتفاء

بفعل الابتكار الذى لا يحدث إلا مرة واحدة وبطريقة متفردة، يعمل الفكر الكلاسيكى على تعميمها، أى ربطها بالموضوعية المثالية، وليكن ذلك فى صورة نظام مثالى قابل -على شاكلة اللغة- للتكرار والاستمرار ونقل المعارف المكتشفة سواء أكانت هذه الأخيرة إجراءات فنية أو نظريات علمية أو أنواعاً أدبية وأساليب فنية يمكن إعادة صياغتها فى صورة مقاطع سردية قابلة للتوزيع والتوزيع والتبديل.

وإنه لعجيب حقاً أمر هذا الابتكار، فهو التفرد عينه، وهو المرة الأولى التى لا ثانى لها؛ ومع ذلك فتكراره ممكن، إلا أنه لا يستطيع ذلك، سواء عبر مفهوم الكشف التقليدى أو عبر التقنية المعرفية المستحدثة، إلا من خلال نظام اللغة ونسق علاماتها ورموزها: هذا النسق الذى عليه أن يقوم أولاً بمخلخلته كفعل طبيعى ومصدرى متصل بالخيال الإبداعى، وثانياً أن ينخرط فيه، على الأغلب، فى صورة تنظيمية جديدة حتى يمكنه أن يتحول بدوره إلى نظام منتج وقابل للاستخدام كفعل ثقافى مندمج ومستقر. إن الإبداع، كما نرى، وليد "الصدفة"، صدفة الكشف أو قفزة الخيال المبدع، غير أنه لا يصبح منتجاً أو مثمراً إلا بانخراطه فى عالم الضرورات الذى تفرضه سياسات الدولة الحديثة فى تنظيمها لإصدار براءات الاختراع وبرمجة البحث العلمى وتخطيط العمليات الثقافية. وهكذا يبدأ الابتكار طبيعياً وفردياً وثنوياً، وينتهى بالاندماج فى النظام العام الذى يعمل جاهداً على تحويل الصدفة الخلاقة والطفرة الشاردة إلى احتمالية محسوبة وإلى هامش قابل للتعايش فى إطار المتجانس.

وإذا كان الابتكار يُحفظ، على هذا النحو، ويُلقى فى الوقت نفسه، فماذا يتبقى منه كإبداع للمغاير وكانيثاق للاختلاف فى قلب المماثل؟ ليس من شك فى أن إفساح المجال للآخر ليس مجرد عملية سلبية محضة، فالآخر أى المختلف -فيما يرى دريدا- ليس ملحفاً بذات مغايرة ولا مجرد موضوع آخر أو شعور، ولربما يقصد فيلسوف التفكيك بذلك أن الآخر ليس مجرد صورة معكوسة فى مرآة (psyché) الأنا، وإلا لن يستطيع الخروج من دائرة الجدل الهيجلى حيث يتلاشى النقيض على مستوى التركيب.

ولكن مهما يكن من سطوة قانون المماثل الذى يحكم كل نظام، سواء أكان هذا الأخير خطة بحثية أو برمجة علمية أو تخطيطاً عسكرياً، فإن الرغبة فى

إفساح المجال للآخر تُحقق، على الأقل منذ "كانط" وحتى "هيلينج" و"هيجل"،
فرجة في عالم الخيال حينما يتحرر هذا الأخير من وظيفته الانتساخية التقليدية
(reproduction) ويرتفع إلى مستوى الخيال القبلي المنتج. ومع ذلك، فإن هذا
الانعتاق، الذى يرفع الخيال إلى مستوى قبليات المعرفة وشروط تأسيسها، ليس
بكافٍ - فى نظر "دريدا" - للإفلات تمامًا من قبضة الحقائق الدوجماتيقية القائمة.
ذلك لأن الخيال القبلى لا يُتيح للآخر التحقق إلا بقدر ما يمثل رغبة الكائن المحدود
فى سعيه نحو التحقق فى إطار اللانهائية المثالية، وهو ما يجعل إبداع الآخر مجرد
نقص أو فجوة تسعى إلى الاندماج فى مرآة الطبيعة الكلية، وهو ما يردنا من جديد
إلى منظور الأنا المتماثل ومنطق النظام المرفوعين إلى مستوى اللا محدود.

إن العقبة الكود، التى تقف حجر عثرة أمام دفعة الابتكار وبكارته
الأولية، تفر فى عودته الختمية إلى منطق المماثل لنفسه، وذلك منذ أول تكريس له
من قبل النظام أو القانون الذى يضافى عليه شرعيته. ومن ثم، لا يتجاوز الابتكار
حدود الممكن ولا يخرج عن قبضة المنتظم الذى يحكم تجلياته ويُقيها فى إطار
الحقائق المقبولة والمسموح بها. ومن ثم أيضاً يُرد الجديد إلى عالم الممكنات التى
يحددها النظام بالقوة، كما ينضم إلى قائمة الأشياء المتوقعة. ولكن أليس ذلك معناه
الحكم على كل ابتكار بحرماته من طبيعته الابتكارية، تمامًا كما نستنكر الإبداع
ونحوه إلى بدعة، وهو ما يقودنا إلى إلغاء هوية الابتكار نفسها!

إن الابتكار الوحيد الممكن يبقى، فى الواقع، ابتكار المستحيل وإبداع
اللاممكن، وهنا نفع فى إشكالية الإبداع كما يتجلىها الفكر التفكيكى، وهى
إشكالية إعادة إبداع الإبداع لأننا، فى نهاية المطاف، لا نبتكر الآخر ولا نبدع
المغاير - كما يقول "دريدا" - وإنما نفسح له المجال ونشق له فرجه فى النظام حتى
نفتح له طريقا للعبور فالآخر ليس، فى نهاية الأمر، إلا إعادة اكتشاف النحن
وإعادة ابتكار عالمه فى تجاوز لا ينتهى^(١).

ولكن ألا يقودنا اكتشاف النحن عبر الآخر إلى مبدأ "الدائرة" ويطرح من
جديد قضية الخروج منها؟ أما زلنا فى إطار فلسفة "التكرار" التى لا تتيح لنا، على
طريقة اللغة/ الكلام. إلا ضروبًا من التنويعات الجديدة ولكن فى إطار القواعد
الملزمة؟ حتى وإن كان الجديد هو الذى لم يتحقق بعد أو المجهول عينه. وكيف

يكون المجهول مجهولاً إلا بالرجوع إلى ضروب من "الأولانيات" التأسيسية، حتى ولو كان "الأول" لا يقوم، على طريقة "دريدا"، إلا بفضل "الثاني" و"الأنطولوجي" لا يُعتمد إلا بفضل "الأونطيقى" فى لغة "هيدجر"؟

وتبرز "لعبة" الدائرة من خلال مفهوم "الهبة" الذى يسعى "دريدا" إلى تفكيكه انطلاقاً من أعمال عالم الاجتماع الشهير "مارسيل موس" وعلى رأسها كتابه "مبحث عن الهبة"^(٧). فالهبة، كما يحللها "موس" عند الشعوب البدائية، تدخل فى إطار التبادل، وإن كانت تتجاوز، من منظور الظاهرة الاجتماعية الكلية، عمليات التبادل الاقتصادى نفسها بحيث تشمل كل مظاهر التنافس فى إقامة الولائم والمجاملات والاحتفالات الشعائرية وعمليات تبادل الخدمات الحرة وإهداء الأطفال والنساء. ومن ثم، تكتسب الهبة، فى صورة "البوتلاش" التى يُعنى بدراستها "موس" مجموعة من الدلالات الاجتماعية والدينية والرمزية والجمالية؛ كما تبرز بهذا المعنى الشمولى وظائف الإنفاق الترفى والنزوع إلى التنافس المخبون فى تبيد الثروات، وهو ما يُخرجها عن مجال التبادل الاقتصادى النفعى الذى تألفه المجتمعات الحديثة. إلا أن الهبة بما هى هبة تعد، من المنظور التفكيكى، نوعاً من الاستحالة المنطقية؛ فهى كهبة لا تخضع للرد وإلا فقدت ماهيتها كهبة؛ وهى، من ثم، خارج الدائرة وخارج الزمن، وذلك بقدر ما ترتبط الدائرة بمحل التبادل الذى يقوم عليه اقتصاد المنفعة؛ وبقدر ما يرسم الزمن حدود الإقراض ومواعيد السداد والاستحقاق وبقدر ما ترتبط الدائرة ارتباطاً جوهرياً بدورة رأس المال وحركة الاستثمارات. وإذا كان لابد من رد الهدية أو الهبة كما تفرضها عادات وتقاليد المجتمعات قاطبة، فإن ردّها لا يخضع للزمن الدورى والمحدود، بل إن الهبة لا تخضع للزمن، وإنما تهبه لنا إذا أن الرد ليس إجبارياً وإن كان ملزماً، وذلك بقدر ما تخضع عمليات المنح والرد لنوع من الزمان المفتوح الذى يتجلى فى بعض المناسبات غير الدورية مثل حالات الزواج والميلاد والاحتفالات؛ ولعل أغرب أنواع الإلزام بالرد هو ما توصل إلى اكتشافه "موس" وهو إلزام تتميز به العقلية السحرية، وإن كنا نفهمه ونعقله، ويعنى به إلزاماً محايثاً للشيء نفسه وليس منوطاً بالعوامل الذاتية إذ أن الهدية أو الهبة تحمل فى نفسها قوة داعية إلى الرد^(٨)، أى إلى وصل ما انقطع من قانون التبادل والاتصال.

ومن الطريف حقاً أن يربط "دريدا" بين هذه القوة المنوطة بالأشياء الممنوحة وبين الشروط القبلية لعملية التبادل التي تتيح الجمع بين الهبة والقرض، تماماً كما تتيح عملية الاختلاف المؤسس (différance) قيام نظام الاختلافات البينية والمرجأة. ذلك أن الهبة والقرض يتمايزان داخل نظام التبادل بقدر ما لا تخضع الهبة لما يخضع له القرض من شروط سعر الفائدة ومواعيد السداد، ويتماثلان فيما يجمعهما من علاقة تأسيسية بالزمن: الزمن المحدد والملزم للقرض، والزمن الذى تمنحه الهبة فى صورة إرجاء وشوق وتوقع، الأمر الذى يحول الهبة إلى نموذج مصدرى للقرض، كما يضافى عليها طابع القيمة مقابل الطابع النفعى للقرض. غير أن ارتباط الهبة، من منظور "البوتلاش"، بجنون الإنفاق المدمر، لما يصابها من نوازع المباهاة والتنافس، سرعان ما يقلقل وضعها ويؤدى، فى منظور الفكيك، إلى بلبلة معناها وتبديد (dissémination) دلالتها اللغوية^(٩).

على هذا النحو ينطلق "دريدا" فى سعيه نحو تفكيك معنى الهبة المصدرى ومحاولة نقله من دائرة التبادل الاقتصادى والاجتماعى إلى دائرة اللغة منتهيًا بتفكيك المعانى والدلالات المتولدة عن عبارات المنح والعطاء والرد، وهو الأمر الذى لا يكمل عن ممارسته فى قراءاته اللامتناهية لنصوص كبار المفكرين المبدعين. وقراءات "دريدا"، فى الواقع، ليست قراءات مباشرة للنصوص ولا تطمع فى احترام خصوصيتها. بل على العكس إنها تحاول فض بكارتها وإنطاقها بما تخفيه بين ثناياها الظاهرة والباطنة، وهى لذلك تقع على تخوم عالم من الكتابة تحاول طيّه، وتزلمن مع عالم آخر من الكتابة تحول شق طريقها عبره وتحديد مجال عملها وممارساتها من خلاله. إنها تتجاوز كل ضروب الكتابات الميتافيزيقية والأنطولوجية المحايثة لخطاب العقلانية الغربية، وفى الواقع لكل عقلانية تأسيسية، وتتعايش مع أنواع الكتابات التى تعطى الأولوية لمادية النص وقدرته على إنتاج المعانى الجديدة وإبتكارها لا عن طريق إظهارها من حالة الكمون إلى حالة الوجود، وإنما عن طريق إعادة التركيب أو "البناء"، وفقاً لعبارة "فاليرى" الشهيرة، وذلك بعد التفكيك وبث الفرقة والاختلاف بين عناصرها التكوينية. ولقد أدت القراءة التفكيكية، التى يمارسها "دريدا" عبر إنتاجه المتدفق؛ منذ بدء حياته الفكرية والعلمية فى عام ١٩٦٠ تقريباً وحتى الآن، إلى التمهيد حول بعض المحاور

الرئيسية التى تشكل مجموعة من العلامات البارزة الدالة على طريقته الفلسفية التى تميزه عن بقية أقرانه من رواد الكتابة الجديدة مثل "فوكو" (أركيولوجيا الفكر) و"دولوز" (الكتابة السيكيذوفرينية والريزوماتية) و"لاكان" (البحث عن لغة اللاشعور) و"ليوتار" (الميتاحكايات) وغيرهم. وتزأوح المحاور الرئيسية فى كتابات فيلسوف التفكيك بين مفاهيم العلامة والأثر والكتابة والترجمة والصوت والعقار والاسم العلم والتوقيع والسياق والهامش والزمن والاستعارة والهبة والأثرية والبكارة والإبتكار والسياسة والقانون والمؤسسات وشبه القرنسندنتالى والإختلاف والإغلاق والأنا والآخر والآلة ونقد الميتافيزيقا والفينومينولوجيا واللاشعور^(١٠).

وترمى العملية التفكيكية عند "دريدا" إلى كشف التناقض المبدئى بين مسلمات التراث الغربى المسكوت عنها، وهو الأمر الذى ينطبق على أى تراث، وبين الواقع الفعلى للممارسات الخطابية فى شتى مجالات المعرفة. فكما رأينا التناقض الجذرى الذى يقوم بين عملية الإبتكار وضرورات التكرار التى لا مفر منها لإضفاء الشرعية عليه، وبين الهبة وضرورات التبادل التى لا يفلت منها أى مجتمع. بما هو مجتمع، فإنه يمكننا الإشارة إلى ضروب عديدة من التناقضات التى يبرزها "دريدا" بصدد المفاهيم التى أشرنا إليها، إلا أننا سنكتفى ببعض الأمثلة آملين فى استكمالها فيما بعد.

على هذا النحو، يبرز لنا "دريدا" التناقض الغريب القائم بصدد العلامة اللغوية التى تُعرف بأنها إشارة إلى معنى غائب وتُسبب إليها، فى الوقت نفسه، وظيفة ثانوية بالنسبة لما لا يوجد إلا بها. ألا يدل ذلك على أنها البداية الحقيقية وليس المعنى الذى تشير إليه؟ كما أن ارتباطها بالمدلول الذى يُردُّ بدوره إلى المرجع الخارجى لا يقوم على أى أساس من المنطق أو التبرير؛ ومن ثم لا يمكن إعتبار تمثيلها للأشياء عملاً طبيعياً، وإنما مجرد عملية اعتباطية أو اتفاقية بحتة. ومع ذلك، يذهب الفكر الميتافيزيقى إلى أن المفهوم أو المثال يلعب دور المصدر المؤسس غير مدركٍ لمفارقة إسناد عملية تمثيل الفكرة أو الحقيقة المجردة إلى مادية العلامة؛ وذلك فى الوقت الذى تزعم فيه المادية، وهذه مفارقة أخرى، أن الأفكار مجرد انعكاس للأشياء وللعالم الخارجى. ومن ثم، يتبين لنا أن موقف "دريدا" لا هو بمثالى ولا هو بمادى، فهو لا يفصل - كما يفعل "سوسير" - بين الدال والمدلول، لأن كل

مدلول، فى رأيه، ليس إلا دالاً فى علاقة مع دوالٍ أُخرى. ليس هناك إذن أسبقية فى اللغة للمعنى أو الفكرة على العلامة، ولا للصوت الحى على مادية الكتابة إذ ليس هناك إلا علاقات تميز واختلاف داخل اللغة.

معنى ذلك أن الكتابة ليست ملحقة بالمعنى ولا تابعة لها، فهى لا تحفظها من الضياع أكثر أو أقل مما تعرضها لمخاطر التحريف وسوء الفهم وزيف التفسير والتأويل، الأمر الذى يؤدى إلى تقويض المذاهب الإنسانية (humanisme) وما تعتمد من مبادئ الحس بالحقائق الأولية ومفاهيم القصدية والغائية وإلى تفكيك العلاقة القائمة بين المصدرية التأسيسية وبين الرقائع الإمريقية. كما أن تحرير الكتابة من هيمنة الصوت الحى يعنى بالضرورة موت المعلم والمؤسس وأخيراً المؤلف، وهذا شرط من شروط حياة الكتابة ونموها. إلا أن ذلك يخلخل العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، إذ سرعان ما يحتل الثانى محل الأول ويفرض على ما تركه أو خلفه من "أثر" معانى ودلالات غير متوقعة، وفقاً لضرورات العصر ومتطلبات التطور والتغير، وهو الأمر الذى يربط عملية الكتابة بحركة الصيرورة والمستقبل أكثر من تقييدها بالماضى، وهو ما يجعل أيضاً من عملية "تكرار" علامات الكتابة عودة للمماثل وخيانة له إذ أن كل عودة للنصوص السابقة ليست عودة حقيقية وإنما إعادة قراءة لها. ومن ثم، نفهم لماذا يقيم "دريدا" عملية الكتابة فى قلب ظاهرة الاختلاف: الاختلاف البنى والاختلاف المرجأ وذلك بقدر ما يكتسب كل نص دلالاته الحالية داخل سياق بعينه، وبقدر ما يكون كل سياق قابلاً لإعادة توزيع عناصره، وفقاً لاختلاف المواقف والظروف التاريخية لعمليات القراءة. ومن هنا، لا نقع قط على سياق ثابت ولا على نص مغلق، وإنما على عمليات مستمرة من الانغلاق والانفتاح. وكذلك الأمر بالنسبة "للتأويل". فهى لا يمكن أن تشكل صورة مطابقة للأصل، وإنما إعادة تشكيل وصياغة له وكل إعادة خيانة وتحويل وتبديل، كما تصيب المفارقة "الأدب" نفسه الذى يود أن يكون عملاً إبداعياً منفرداً ويحمل اسم صاحبه وتوقيعه، إلا أن احترام هذه الفردية يشكل دَيْناً باهظاً على كل قارئ مستقبلى إذ أن إعجاب القارئ بهذا العمل المنفرد يدفعه إلى محاكاته بقدر ما يدعو كل عمل إبداعى إلى الانتشار والتعميم، ومن ثم تضيق خصوصيته الفردية ويصبح "الاسم العلم" مجرد اسم أو علامة شائعة على طريقة فى الكتابة أو الأسلوب^(١١).

ويطال التفكيك أيضًا لغة الفلسفة نفسها التي هي - كما يقول "دولوز" - علم المفاهيم، فإذا بصاحبنا يقحم فيها لعبة "الاستعارة"، التي تقيد في أصلها اليوناني القديم معنى النقل والتحويل من مجال إلى مجال. ويهدف "دريدا" بذلك إلى تجاوز الحدود بين الفكر والفن أى بين التعبير العقلاني المجرد وبين التعبير الحسى أو اللاعقلى أو بين "اللوجوس" و"الميثوس" بقدر ما يرجع الفكر، فى منظور التطور، إلى الأسطورة. وليس من شك فى أن هذا هو ما يمارسه الكاتب فى كثير من كتاباته الإبداعية البحتة على شاكلة "البطاقة البريدية" والنصوص المزوجة، التى يشترك فيها مع كاتب آخر، والمكونة من متن وهامش. وتتجلى أيضًا الظاهرة التفكيكية فى البحث عن الثنائيات، كما نرى فى ثنائية الدال والمدلول فى "لغة" اللاشعور (فكرة منسوبة إلى "لا كان") المتزاوجة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع. فلك أنه حينما تزيد دفعة الحياة عن الحد فى بحثها عن اللذة فإنها تعرض الإنسان لخطر الموت، ومن هنا إحتياجها لتأكيد مبدأ الحياة إلى بدائل (استعارات) لتجنب الاصطدام بمبدأ الواقع وقيوده أو عقباته الكابتة للرغبة. ولعل هذا يقودنا إلى فكرة "الرباط المزدوج" (double bind) الذى يشكل السمة الرئيسية للطريقة الإجرائية التى تقوم عليها تفكيكية "دريدا"، فهو يُنشئ خطابًا لا يمكنه التواجد إلا فى قلب الترات الفلسفى السابق عليه، وإن كان عن طريق المراوغة والإختلاس؛ وهو، من ثم، لا يقطع تمامًا كل صلة به بالرغم من معارضته ومناقضته، كما لا يقف منه فى مستوى "ما بعد الميتافيزيقا"، كما هو معروف فى تيار ما بعد الحداثة. إنه، فى الواقع، يحاول تعطيل وصول الرسالة التى يريد تبليغها هذا الموروث عبر الخطاب الميتافيزيقى السائد. من ثم، تتضوع لعبة الثنائيات المتعارضة فى مجمل النصوص "الدريدية" سواء بين المحبة والقرض أو بين الصور والكتابة أو بين القبلى والإميريقى أو بين القانون والفوضى التى تسبقه أو بين العقل وما يقوم فى خلفيته من "جنون" مقموع أو مكبوت^(١٢).

وهكذا نظل، مع فيلسوف التفكيك، معلقين فى الفضاء، لا نعرف على أى قدم نرقص، وفقًا للتعبير الفرنسى المألوف؛ كما نظل فى مجال "الأعيب اللغى" التى، وإن كانت تقوم بشحذ الذهن ومضاعفة القدرات النقدية للعقل، لا تهدينا، فى الواقع، إلى خطة عمل واضحة، ولا تفتح لنا مجالاً للبناء وكأننا مع "دريدا" أمام بعث جديد لحركة الفكر السفسطائى: فكر التذبذب والتزدد وعدم الحسم.

الفصل الخامس :

الثقافة الاستهلاكية في عصر العولمة

الثقافة الاستهلاكية فى عصر العولمة

ليس من شك فى أن الحديث عن الثقافة متعدد الجوانب والوجوه؛ إلا أن الثقافة، فى معناها المباشر، وربما بالنسبة للغالبية العظمى من الناس، غالباً ما تعنى مختلف ضروب النشاط الإبداعي من أدب وفن وفكر. وهى، بهذا المعنى التقليدى والمباشر، تشكل جزءاً لا يتجزأ من "البنية الفوقية"، أى مجمل التصورات التخيلية والذهنية والتعبيرية التى يكونها أفراد أى مجتمع لأنفسهم من خلال علاقاتهم بذواتهم وبغيرهم، سواء أكانت هذه التصورات صادقة أو زائفة. ونقصد بالصادقة ما يتطابق منها، بالفعل، مع الواقع الاجتماعى للأفراد؛ وبالزائفة ما يتصل منها بالتخيلات والأوهام التى يعتقد البعض أنها تشكل حقيقة واقعهم، وهى أبعد ما تكون عن ذلك. غير أنه كثيراً ما يختلط، فى واقع الأمر، الصحيح بالزائف والفعل بالمتوهم، فالتناس لا يتصورون أنفسهم ولا يدركون علاقاتهم بالآخرى من خلال الواقع الفعلى أو احتياجاتهم الفعلية فحسب وإنما أيضاً من خلال رغباتهم وطموحاتهم وآمالهم، وهو الأمر الذى يضيف كثيراً من التعقيدات على فهمنا لأنفسنا وللآخرين.

أضف إلى ذلك أن مفاهيم الثقافة، إذ أنه لم يعد هناك مفهوم واحد أو غالب، لم تعد تقتصر على هذه الفكرة البسيطة التى أشرنا إليها: وهى ربط الثقافة بالجانب الذهنى أو الإبداعي البحث. فلقد أدخل أهل الأنثروبولوجيا^(١) على هذا المفهوم رؤاهم التوسعية، ولا أقول "الإمبريالية"، إلى الدرجة التى لم تترك فيها هذه الرؤى ضرباً من ضروب النشاط الإنسانى إلا وأدجمته فى المجال العام للثقافة. وهكذا أصبحت الثقافة تضم، بجانب النشاط الإبداعي السابق الذكر، العادات والسلوك والتقاليد والأعراف والمعايير الموروثة وطرائق العيش وأساليب الحياة وأدوات الإنتاج. ومن ثم، أصبح من العسير علينا أن نتحدث عن "البنية الفوقية"، وأن نميزها عن "البنية التحتية" التى كان من المفترض أنها تشكل من قوى الإنتاج ووسائله المختلفة التى يؤسس بها الإنسان علاقته بالطبيعة والمادة عن طريق عمله أو نشاطه الاجتماعى عبر التاريخ. ولعل ذلك يُصبح مفيداً وإيجابياً، فى الوقت نفسه، نظراً لكون مفهوم "البنية الفوقية" يحمل فى طياته طابع التعالى الذى كان يتميز به الفكر الخالص قديماً مقارنة بالنشاط العملى والمادى المباشر الذى كان يمثل العمل اليدوى، ولكون هذا الاتساع قد يوحى ليس فحسب

بتقارب المستويات الاجتماعية وامتزاجها داخل المجتمع الواحد، وإنما كذلك بتحول المجتمعات الطبقيّة العتيقة إلى مجتمع متجانس يسير بخطى حثيثة نحو العولمة "المنشودة" التي يسعى إلى تحقيقها النظام العالمي الجديد.

ولكن هل يُغير هذا التصور الفضفاض من واقع علاقات القوة الفعلية بين الدول الغنية والدول الفقيرة، وهى العلاقات التى تنشأ من حركة التاريخ الفعلية، وليس من التصورات والأفكار المجردة التى غالباً ما تنبثق وتنمو وتطور بطريقة لاحقة لتجلب الهوة بين الواقع والخيال، ولتقدم التبريرات والتفسيرات الملائمة لها ؟ إلا أنه يبدو، قبل التسرع فى الإجابة على التساؤل، أن تعميم مفهوم أو مصطلح الثقافة بحيث يَجُبُّ كل ألوان النشاط الاجتماعى والعقلى والموروث يمكن رده، كما يبدو، إلى أسباب وبواعث أخرى، قبل أن تناط به المهمات الجديدة فى إطار ما أطلق عليه "حوار الثقافات" والمحافظة على "الخصوصية" داخل "التعددية"؛ وهى عناوين براقية تبدو لنا وكأنها خطوة جديدة وحاسمة نحو التعايش العالمى وثورة على سياسة التنميط أو الاستقطاب التى قامت عليها حركة الصراع الأيديولوجى السابقة على انهيار المعسكر الاشتراكى.

ذلك أن مفهوم "الثقافة" أو المصطلح نفسه حديث العهد فى الظهور وإن كان قد وُجد قديماً عند الخطيب المعروف "شيشرون" - كما يقول المؤرخ "بروديل" - تحت اسم "العزم العقلى" (cultura mentis)، وهو مصطلح قد أتى إلى الفرنسية عن طريق الألمانية (Kultur) فى أوائل القرن العشرين، بينما كان يتعايش قبل ذلك، ولكن بطريقة غير متكافئة، مع لفظة أو مصطلح "الحضارة" الذى لم يثبت بدوره إلا بدءاً من النصف الثانى للقرن الثامن عشر حينما نراه يبرز فى كتابات "فولتير" والأب "مابلى" (Mably) و"كوندرسيه"^(٢). ويبدو كذلك أن مصطلح "الحضارة" كان يُفيد، فى بدايته، فعل الرقى والتحضر (société poliee) أو يقترب من أخلاقيات البلاط وآداب المحاملة (courtoisie) التى برزت فى أدبيات العصور الوسطى، وذلك إلى أن اكتسب هو ومصطلح "الثقافة"، خاصة بعد تحولهما إلى صيغة الجمع، معناهما الحديث بفضل انبثاق ونماء حركة العلوم الإنسانية إبان القرن التاسع عشر^(٣).

ويعتقد الباحث الألمانى "نوربرت إلياس" أن الفضل فى ذبوع مصطلح

"الثقافة" كبديل عن "الحضارة" يرجع، بالفعل، إلى المفكرين الوطنيين الألمان كرد فعل منهم ضد مفهوم "التحضر" الذى جلبه إلى بلادهم حكامهم المتأثرون (من أمثال فردريك الثانى) بحركة التنوير الفرنسية والإنجليزية^(٤).

ومهما يكن الأمر بصدد هذا القصر أو الإبدال، فإن المفكرين الألمان هم الذين ميزوا، بالفعل ومنذ "هردر"، بين الثقافة (Kultur) والحضارة أو عملية التأسيس (Bildung) بحيث تُرد الثقافة إلى النشاط العقلى أو ذهنى البحث وتعد تجسيداً لحركة الروح (Geist)، بينما يتقلص فعل الحضارة ليمثل الجانب المادى من النشاط الإنسانى فى اتصاله بالطبيعة (Natur)، هذا بجانب ما أضفاه كل من "هيجل" و"شبنجلر" من معانٍ إيجابية على صيرورة "الثقافة" ومعانى الجمود، ثم الأقول على "الحضارة" كنتاج متعين لفعل الثقافة. غير أن هذه السمة الدينامية للثقافة سرعان ما سوف تتحول، مع ظهور علم الأنثروبولوجيا، إلى ضرب من الختمية الاجتماعية أو البيولوجية الموروثة التى وُسمت بها ثقافات "الشعوب البدائية". ويُعد "إدوار برنيت تايلور" أول من قصر عام ١٨٧١ مفهوم "الثقافة" على هذه الشعوب، مستبعداً بذلك أن تكون لهذه الشعوب المغلوبة على أمرها حضارة بالمعنى الغربى للكلمة^(٥).

وهكذا تبدو الثقافة وكأنها قد تطورت من مفهومها الإبداعى والإنتاجى، الذى يقابل بلورة حركة الرعى الملازم لها على مستوى العبقورية الفردية أو على مستوى التواصل الجمعى للشعوب إلى ضرب من "الثقافة الفولكلورية" التى تعبر عن عادات الشعوب وتقاليدها وطرائقها المعيشية الموروثة؛ ومن ثم، عن حقها فى التعبير عن "خصوصيتها" عبر حوار ديمقراطى لا يغير شيئاً من الواقع السياسى أو الاقتصادى المأزوم الذى تعيشه البلدان التابعة فى ظل هيمنة النظام العالمى الجديد.

وليس من شك فى أن هذا التحول يدلنا على ظاهرة جديدة ملازمة لتطور حركة ما بعد الحداثة فى المجتمعات الصناعية المتقدمة، وهى الانتقال من قيم الحداثة التى واكبت قيام مجتمع يقوم على العقلانية فى جميع مناحى الحياة سواء أكانت سياسية أو اقتصادية أو علمية وثقافية، بحيث يكون كل فعل إنسانى رشيداً محكوماً بهدف أو غاية تتجاوزته وتتسامى به، وهو ما تم بلورته وتلخيصه فى مبدأ "العلو" أو "التسامى" (Transcendence)، إلى قيم أشبه ما تكون بمبادئ "الحايشة" التى

عاش عليها العالم البدائي القديم قبل بروز "المرحلة المحورية" التى ربطها "كارل ياسبرز" بظهور الديانات التاريخية الكبرى كاليهودية والمسيحية والإسلام والبوذية^(٦). كما أن مبدأ "العلو" هو ما اعتبره "جان - بول سارتر" سمة ملازمة للحرية الإنسانية التى تجعل من الوجود البشرى كائنًا مفارقًا أبدًا لذاته ومؤسسًا دائمًا للقيم بقدر ما يُضفى بصفة مستمرة الدلالات والمعانى على أفعاله وعلى كل ما يحيط به من موجودات. وهو المبدأ نفسه الذى اعتبره "جان ليوتار"^(٧) صورة من صور الحكايات أو "الميتا - حكايات" (méta-récits) التى تقوم عليها تيريرات الفعل الإنسانى سواء عبر حركة التقدم أو عملية التنوير أو تطور البشرية أو فلسفة التاريخ كما يصورها "هيجل" فى "ظاهريات الروح"، وهى أن يكون للتاريخ أو أى حركة فكرية معنى تسعى البشرية إلى تحقيقه أو هدف تبغى الوصول إليه كت تحقيق السعادة عن طريق التقدم العلمى أو الارتقاء بمستوى الإنسان والاعتراف بحقوقه عن طريق التنوير ومحاربة الجهل والتعصب الأعمى.

إن سمة ما بعد الحداثة، كما يرى "ليوتار"، هى التشكيك فى قيمة هذه "الميتا حكايات" خاصة بعد أن تبين بعدها الفعلى عن حركة الواقع والتاريخ، وهى، كما يرى "بودريار"، الانتقال من مجتمع التسامى أو التجاوز إلى المجتمع الاستهلاكى "المحايت" (immanent) أو المطابق لنفسه^(٨) حيث تكسب الأشياء قيمتها فى ذاتها وتدور فى حلقة لا تنتهى من الدلالات والمدلولات التى يرد بعضها إلى بعض وكأننا فى عالم من المرايا العاكسة^(٩). إلا أننا لا نستطيع، فى الواقع، فهم آليات المجتمع الاستهلاكى إلا إذا فهمنا آليات المجتمع الإنتاجى السابق عليه، وهو المجتمع الصناعى، الذى لازمته ظاهرة الحداثة كشرط لازم من شروط انبثاقه التاريخى والمجتمع الصناعى، كما نعلم، يعطى الأولوية لعملية الإنتاج على عدالة التوزيع، وذلك بعد تراكم رأس المال الضرورى لقيام هياكله خلال القرون الثلاثة للرأسمالية التجارية التى تبدأ من اكتشاف العالم الحديد والاستيلاء على طرق التجارة سواء فى أفريقيا وآسيا وتنتهى مع بدايات القرن التاسع عشر، عصر الثورة الصناعية المكثفة. وكان هذا الفائض يستخلص على حساب مبدأ الكفاية الذاتية التى كانت تقوم عليها النظم الاقتصادية المغلقة وما تفرضه من أخلاقيات القناعة والرضا وعلى الوفرة الهائلة من العملة المعدنية النفيسة التى وفرتها عمليات نهب

مناجم وثروات العالم الجديد. ثم كان هذا الفائض ضروريًا لتحقيق انطلاق الصناعة، وذلك عن طريق تمويل الابتكارات والاختراعات التي تبلورت في اكتشاف الطاقة البخارية وابتداع أدوات جديدة لحلج القطن. كما كان يقوم النظام الصناعي لضرورات تاريخية، على إعطاء الأولوية للإنتاج على حساب الاستهلاك، إذ أن ثمار الربح الرأسمالي وضرورة توفيره، بصفة مستمرة، كان ملازمًا لازدهار الصناعة والاستثمار فائض قيمة العمل العمالي في سبيل تنمية المشاريع وتوسعها في صورة احتكارات وتجمعات كبرى، وهو ما جعل من "عالمية" النظام الرأسمالي الصناعي عملية تاريخية حتمية، وهو ما آل إليه فعلاً هذا النظام في إطار التكتلات الاقتصادية الكبرى الحديثة سواء في القارة الأوروبية أو في آسيا أو من خلال ما تسعى إليه الولايات المتحدة الأمريكية من تجميع المكسيك وكندا معاً في إطار إنتاجي - استهلاكي واحد. ولقد كان هذا التوسع الصناعي وما يتطلبه من البحث عن مصادر الطاقة والخامات الأولية وكذلك عن الأسواق الضرورية لتصريف المنتجات المصنعة ملازمًا لقيام الاستعمار العالمي في صورته الأولى القائمة على الاحتلال المباشر، ثم في صورته الاقتصادية المتخفية خلف أقنعة الاستقلال الذاتي والحريات الصورية التي حصلت عليها كثير من بلدان العالم الثالث في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

إلا أن هذه الأشكال التي وصلت إليها المجتمعات الصناعية التقليدية وما فجرتها من قضايا الاستغلال والصراع الطبقي في الداخل والهيمنة على المستعمرات في الخارج انتهت بها إلى الاصطدام فيما بينها إبان حربين عالميتين طاحنتين وضعتا موضع التساؤل مبادئ العقلانية والتقدم والتنوير التي كان يفخر بها المجتمع الغربي منذ بزوغ نهضته الفكرية وانفتاحه على حضارات العالم خلال القرن الثامن عشر. ثم عرفت المجتمعات الغربية بعد الحرب العالمية الثانية وبفضل المعونات الهائلة التي قدمتها إليها الولايات المتحدة الأمريكية الصاعدة طفرة اقتصادية واجتماعية هائلة انتقل فيها المجتمع الغربي والأمريكي على السواء إلى ما عُرف بالمجتمع ما بعد الصناعي ومجتمع الوفرة، وذلك بفضل التقدم منقطع النظير لقطاع الخدمات وما صاحبه من ثورة سيرنطيقية ومعلوماتية كان لها أكبر الأثر في نقل مركز الصراع الاجتماعي والطبقي من مستواه السياسي المباشر

والأيديولوجى الملازم له إلى مرحلة الصراع مع البيئة ومشاكلها التى حلت محل الرؤية التاريخية للعالم الموروثة عن القرن التاسع عشر، وإلى مرحلة تحقيق الوفرة والرفاهية لكل الفئات الاجتماعية بحيث تجبُ عمليات الإشباع المادى وتوفير السلع الاستهلاكية الجديدة كل المتطلبات الأخرى التى يفرضها واجب المواطنة والإحساس بالمسئولية القومية من حيث الرغبة فى المشاركة الديموقراطية فى عمليات اتخاذ القرارات الحاسمة أو المساهمة فى تحديد مصير الأمة وسياساتها العامة التى بدأت تنتقل تدريجياً إلى الشركات الكبرى والمؤسسات "عبر الدولية"، وهى حركة ظهرت فى البداية فى شكل صراع بين مقومات الدولة الوطنية المستقلة وبين متطلبات التكتلات الاقتصادية الكبرى التى غالباً ما تحتاج إلى تشريعات وتنظيمات تتجاوز طابع الخصوصيات القومية التقليدية.

إن تحجيم العامل السياسى فى المجتمع الاستهلاكى يُنَاط به، فى الواقع، تجاوز عمليات الصراع الاجتماعى وما يرتبط بها من قيم البحث عن العدالة وتحقيق الحرية والإخاء والتعاون، وتجاوز فكرة التطور التاريخى والارتقاء الثقافى والروحى إلى مجتمع تقنى يمتحن ينصب فيه همُّ الناس على التكاليف على السلع والأدوات والأجهزة الحديثة بالغة الكفاءة ودائمة التجدد، وعلى التمايز عن طريق امتلاك كل وسائل الظهور وأكثرها مسايرة للموضة والذوق السائد، وتحقيق بريق الشخصية وتوهجها الزائف على حساب عمق الهوية وأصالة الطبع ورسوخ المبادئ والقيم والخصال الحميدة.

ولعل أكثر التغيرات دلالة على روح عصر ما بعد الحداثة هو التغير الجوهرى الذى يصيب مفهوم الطبيعة. ذلك أن الطبيعة كانت فى مضامينها القديمة السابقة على المجتمع الصناعى شديدة الارتباط بالمحيط الكونى وبما يقع على كاهل الإنسان الأعزل من قوى غيبية يربطها بإرادة الآلهة وأحكام القضاء والقدر، الأمر الذى يعكس المنظور أو الموقف السلبي للإنسان أمام القوة العاتية والمدمرة للطبيعة، وإن كان هذا لم يمنع الصراع بين الإنسان ومحيطه الطبيعى من الظهور تارة عبر المحاولات الجريئة التى يحاول فيها الإنسان التغلب على محيطه عن طريق المغامرة الكشفية والابتكار العلمى والتقنى، وفى أغلب الأحيان عن طريق بناء الاساطير والأنظمة الخيالية والرمزية الهائلة التى يملأ بها الفضاء الذى يُلاحقه، ويُهْدَى عن طريقها الهواجس والهلاوس التى تسيطر على مخيلته ووجدانه.

إن هذه الرؤية السلبية الخالصة للطبيعة سرعان ما تنحسر أمام قضايا الحكم السياسى ونظام الدولة سواء فى الشرق أو فى الغرب، وهى القضايا التى تسيطر على عقلية البشرية الراحية حتى القرن الثامن عشر الذى يغربل فيه الفلاسفة ورجال القانون، بفضل انتشار أنوار العقل، كل ضروب العلاقات التى يمكن أن تربط الفرد بالدولة وبكل أشكال التنظيمات الإدارية التى تحافظ على التوازن بين الفئات والطبقات من منطلق "الهيراركية" الطبيعية. إلا أن هيمنة المسألة السياسية، أو علاقة الدولة بقضية التنوير - كما يذهب "موسكوفيتشى"^(١٠) - سرعان ما تفسح المجال إبان القرن التاسع عشر لظهور القضايا الاجتماعية التى يطرحها عصر التصنيع من منظور التطور التاريخى والصراع الطبقي وبروز العلم الوضعى الذى يحتل مكانة الدين ووظيفته فى المجتمعات الرسيطة والتقليدية.

ولقد أدت حركة التقدم العلمى والتقنى، التى عرفها النصف الاخير من القرن العشرين فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة، إلى توفير مجموعة هائلة من الإنجازات التكنولوجية خاصة فى مجال الاتصالات عن بعد والآلات البالغة الدقة، الأمر الذى يسمح لهذه المجتمعات بإعادة تنظيم وترتيب هياكلها الاجتماعية والإدارية والاقتصادية بحيث تصبح المعايير والمقاييس الجديدة التى يُقاس بها تقدم المجتمعات هى درجة معدلات النمو ونسبة ارتفاع الإنتاجية وحسن توزيع المساحات المأهولة وآليات الإنتاج بين مختلف القطاعات العامة والخاصة، وليس عمليات توزيع الدخل القومى أو التوازن بين التكوينات الطبقيّة؛ ذلك أن المهم ليس هو الطابع السياسى أو الهوية الأيديولوجية لنظام الدولة، وإنما المهم أن يكون المجتمع علميًا وصناعيًا وتكنولوجياً. ومن ثم، تبرز أهمية الطبيعة من جديد، ولكن كإطار للثروات العامة التى يجب استغلالها مع المحافظة عليه وحمايته من التلوث والتآكل، وذلك بغرض رفع الناتج القومى من الثروات والخيرات^(١١).

ومع ذلك فإن عودة الطبيعة إلى الظهور مرة أخرى هى، ككل مفاهيم العودة فى الفكر الإنسانى، عودة زائفة؛ وذلك بالقدر الذى لا توجد فيه الطبيعة إلا من خلال تصورات الإنسان، وإلا من خلال التقابلات التى يقيمها بين هذه الأخيرة وبين عالمه الاجتماعى المنظم والسابق عليها فكرًا بالضرورة. إن الطبيعة، التى تحتلط هنا بالحلم، ذلك بقدر ما تبدو للإنسان كعالم أمثل فقده فى حركته

نحو عالم العمل والضبط والتنظيم أى عالم يغترب فيه بالضرورة، تكاد تتطابق مع معايير السوية والخير والفطرة التى جبل عليها البشر. أو ليس ما يقيمه "كارل ماركس" من تقابل بين "قيمة الاستخدام" وبين "قيمة التبادل" يقوم ضمناً على اعتبار القيمة الأولى المقياس أو المعيار الحقيقى لما يجب أن يكون عليه الفعل الإنسانى. إن إضفاء الأهمية على قيمة الاستخدام يفترض صورة مثلى للعمل أو النشاط الإنسانى المبذول لإشباع حاجتنا "الطبيعية"، كلأما هناك تطابق بين الحاجة والجهد، تطابق يتكامل فيه الداخلى والخارج والظاهر والباطن. إلا أن هذه الصورة "الإيتوية" للعمل لا تتفق وضرورة قيام علاقات التبادل الاجتماعى، إذ كيف يقوم تبادل من غير فائض اقتصادى أو زيادة عن الحاجة الاستهلاكية يستطيع الأفراد أن يتبادلوه أو يتبادلوها. وليس من شك فى أن القيمة التبادلية سوف تفرض على أعضاء المجتمع علاقات تقوم على الاغتراب والتجريد، وذلك بقدر ما سيكون الزمان الخارجى هو المقياس الأول لتحديد قيمة العمل وتقديره فى صورة سلعة يمكن حساب عملية إنتاجها فى صورة اجر يُدفع للعاملين نظير ما قدموه من قوة أو حجم عملهم، لكن أيضاً بقدر ما سيكون تصنيف العمل خاضعاً لنظم القيم القبلية التى تأخذ الطابع الكيفى للعمل فى الاعتبار، وهو ما يتم على أساسه تمييز العمل الذهنى المحرر من كل قيد عن العمل اليدوى الصرّف الخاضع لثقل المادة. ومن ثم تدخل علاقات العمل والإنتاج فى شبكة من العلاقات الاجتماعية الرمزية. ولكن إذا كان العمل فى النظام الصناعى وثيق الصلة بعملية الإنتاج المادى والقيّمى على السواء، فإنه يخضع فى المجتمع الإستهلاكى. لنفس القوانين التى تحول كل آليات التبادل إلى خدمات، أى إلى سلع لا تقوم على قيمة المجهود فى ذاته ولا تعمل على "تأكيد أخلاقيات المجتمع" - كما يقول "بودريار" - وإنما تتبلور فى صورة شبكة من "العلامات فى سيناريو الإنتاج العام"^(١٢).

ومن ثم، تدخل أركان الطبيعة، وهى التى كانت تعتبر مشاعاً أو ملكية مشتركة أى أساساً للوجود الإنسانى فى ذاته، فى نظام الخدمات والسلع الجديدة وتندرج فى سلم الرموز الاجتماعية. وهكذا نفهم كيف يدخل الهواء والماء بحال "الخصخصة"، فأنت إذا رغبت فى استنشاق الهواء النقى فما عليك إلا أن تحجز لنفسك مكاناً متميزاً فى فندق أو مصيف بعيد عن التلوث أو تقتنى فيلاً "ساحرة"

تطل على البحر مباشرة، وإذا أردت أن تطفئ ظمأك بالماء العذب القراح فما لك من حيلة غير أن تدفع الثمن للحصول على المياه المعدنية أو الطبيعية المعالجة. ومن ثم تصبح الطبيعة، كبقية الأشياء "الطبيعية"، سلعة مغلقة ومعلبة ومصنعة يمكنك اقتناؤها؛ وعلى أساس ما يحقق لك هذا الاقتناء من تميز ووجاهة تتأكد الرموز المظهرية وتتأصل الفوارق الاجتماعية.

ومع ذلك، فإن قوة المجتمع الاستهلاكي تتركز في ادعائه توفير السلع والأجهزة والأدوات الحديثة، وتحقيق ديمقراطية الإشباع وأحلام الرفاهية للجميع ومن غير أى اعتبار للفوارق الطبقية واختلاف الدخول غير أن هوس الاستهلاك، الذى يصبح هدفاً فى ذاته، سرعان ما يحول الفرد إلى عبد للأشياء وبريقها وكائن مغترب فى رموزها التى تقوم على المظهرية البحتة، وهو ما يولد لدى الجميع فيضاً من الرغبات الجارحة التى يصعب إشباعها، طالما أن غاية الاستهلاك، التى تقوم عليها المجتمعات الجديدة، هى تكاثر الأشياء وتجددها إلى ما لا نهاية. ويرى "بودريار" أن وفرة الأشياء فى المجتمع الاستهلاكي لا تدل على قدرة الإنتاج على إشباع الحاجات، وإنما على توليدها وإحاطتها بنوع من الحالة السحرية التى تجعل من تراكمها رمزاً للسعادة، وهى سعادة أشبه بفرحة الأطفال حينما يحصلون على لعبة جديدة أو الإنسان البدائي فى نظراته للأشياء وكأنها مكسوة بضرب من القوة الخارقة^(١٣).

وليس من شك فى أن المجتمع الاستهلاكي، الموازى لعالم ما بعد الحداثة، يصطنع كل ضروب التقنية الحداثة من فنون الاتصال والإعلام والدعاية؛ وهو بجانب ذلك كله يخلق إنساناً جديداً، إذ - كما يقول "ماك لوهان" - "الوسيط هو الرسالة"، أى أن ما جمعه البشرية، وادخرته من أفكار وحقائق ومعانٍ ودلالات هو، فى الواقع، رهين بتقنيات الرؤية والسمع والكتابة وأخيراً الكهرباء والإلكترون. فالرؤية والسمع كانتا تشكّلان، كضروب من التقنيات المباشرة، أسس الثقافة القديمة؛ ذلك أن الرؤية ارتبطت بعالم الكتابة التصويرية، التى عرفتها مصر القديمة؛ وارتبطت بالحضارة اليونانية التى يُشكل فيها البصر أساس الجماليات. أما السمع فهو أساس الثقافات الدينية حيث يلعب الصوت دور المرجح الأول فى ربطنا بالعالم الآخر، وفى إقامة حقول من الدلالات والمعانى

البالغة التجريد، وحيث تصبح الرؤية من المحرمات ويصير الجسم البشري، الذى كانت تزهر الحضارة اليونانية بجماله وبهائه، أساساً للغواية والضللال. وفى عالم الكتابة تمتحجب شفافية الصوت الحى وتزدوج المعانى والدلالات، وتنشأ، من جراء ذلك، فنون التفسير والتأويل، ويكتسب العمق طابع القيمة نظراً لإرتباطه بالغائب واتصاله بالمحجوب والمكتون خلف السطور؛ وأخيراً تعود إلينا، مع ظهور العالم ما بعد الصناعى، تقنيات الصوت والصورة مجتمعة فتهدد عادات القراءة والتأمل والتأني لتقيم عالماً يقوم على السرعة والفعالية والكفاءة والإنجاز سواء فى جمع المعلومات أو القفز من المقدمات إلى النتائج، وتولد لونا من الشعرية الجديدة التى لا تتجاوز العالم السطحي للأشياء ولا تعنى إلا بالتوليف بينها وبما تولده من انبهار حول ما يتجسد منها أو يتشكل فى صورة "جاذجيت" أو "بيلوهات".

وإذا كان هناك ثمة تأصيل للذوق أو بحث عن الموروث والتلبد فى صورة "كيتش" يروم بالأصالة. ولكن هذا الأخير - كما يقول لنا "بودريار" - لا يتجاوز تعلقنا بالزائف والمصطنع والأشياء العتيقة، وكذلك بالإكليشيات الخطائية^(١٤)، والعبارات المأثورة التى فقدت مع الوقت مضمونها، والتى لم يُعد لها من وظيف اللهم إلا إثارة انطباع التعالم والتشويق والإبهار. ومن المعروف أن "الكيتش" (Kitsch) يشكل ركنا أساسياً من أدب ما بعد الحداثة إذ نراه عند "كونديرا" (Kundera) يطابق الانهيار الفعلى لقيم الوجود الإنسانى البسيطة كـرغبة الفرد فى الاستمتاع بخصوصيته أو تحقيقه لذاته بصورة عفوية بعيداً عن العبارات الطنانة والشعارات الرنانة التى توهم بالحماية الوطنية والدفاع عن الحق والواجب وهى أبعد ما تكون عن ذلك. ولا شك أيضاً أن المعلوماتية جزء لا يتجزأ من عالم الثقافة الاستهلاكية، فهى، شعناً أو لم نشأ، تحول المعرفة من جوهرها الأصيل وهو تحصيل ما يرتقى بالنفس والعقل ويثريهما، واكتساب ما يُغير من نظرة الإنسان إلى ذاته والآخرين، إلى نوع من التجارة التى يتم من خلالها بيع المعلومات كما تباع السلع والبضائع؛ وهى وإن كانت تمثل ثورة العصر التى غزت مجالات الإعلام والعلوم اللغوية والبيولوجية وكل ميادين المعرفة قد تُستخدم أحياناً للتضليل والإيهام، وذلك بقدر ما يشكل الفيض المعلوماتى - كما فطن إلى ذلك "اميتوزاكو" - نوعاً من الفوضى والبلبلة وانعدام اليقين؛ وهى التى جعلت، كما يذهب "بودريار"^(١٥)، من حرب الخليج نوعاً من اللعبة المبرجة التى حُددت

ففيها الأدوار سلفاً ووزعت المشاهد وفقاً "لسيناريو" محكم ومسبق، وكأننا أمام مشهد إعلامي رتبته ونسقته شاشات التلفزيون الأمريكي للإعلان عن روعة الصناعة الأمريكية ودقتها التكنولوجية والإلكترونية الخارقة بينما تغيب عن ناظرنا مأساة الشعوب وما تعرضت له المنشآت والمباني من دمار وتخريب.

إن الثقافة الاستهلاكية التي تعمل على "أمركة" العالم وتوحيده عبر ما يسمى بحركة "العولمة" هي الأفق الذي ينتظرنا والذي نسعى إليه، شئنا أو لم نشأ عبر آليات وتقنيات العصرية التي لا مفر منها ولا سبيل إلى تجاوزها بالرفض أو دفن الرؤوس في الرمال. فيا ترى ماذا أعددتنا أو ماذا نعد لحماية "أصالتنا" داخل هذا الإطار الذي أعد لنا سلفاً؟ وهل سنظل نلعب نفس الأدوار التي رُسمت لنا والتي تبدت بعض أسرار صناعاتها حينما اكتشف إدوار سعيد أن شرقنا المصنوع "في الغرب" بعيد كل البعد عن شرقنا الذي نتوهم أننا نعيش فيه؟!

الفصل السادس :

**الجسد بين القمع والتحرير
فى الفكر الفرنسى المعاصر**

الجسد بين القمع والتحرير فى الفكر الفرنسى المعاصر

ليس من شك فى أن الجسد البشرى قد خضع لميراث ثقيل من المحرمات سواء أكان ذلك فى المجتمعات الشرقية أو فى المجتمعات الغربية، خاصة وأن كلاً من المجتمعين قد خضع لفترات طويلة لسطوة الدين المسيحى أو الإسلامى أو اليهودى وجميعها يؤثم النظرة المريية للجسد ويحيطه بهالة من النبالة والسمو، وذلك بقدر ما ترتبط هذه النظرة باللذة كغاية فى حد ذاتها وبقدر ما تبعده عن وظيفته البيولوجية المطلوبة أو المرجوة كأداة للتناسل ووسيلة للتكاثر وإعمار الكون؛ وربما تعد المسيحية من أكثر الديانات تأثيماً للرغبة الجنسية، على الأقل فى عصورها القديمة، وذلك بقدر ما تضخمت فيها منذ البداية فكرة الخطيئة^(١) التى شكلت عبئاً ثقيلاً على الجسد فى الغرب وفى فرنسا بوجه خاص حتى نهايات القرن السابع عشر. ولعل ذلك ما يفسر لنا العديد من الانفجارات أو ردود الفعل المعلنه وغير المعلنه لرد الاعتبار إلى الجسد عبد التاريخ.

إلا أن قضية التحريم والتحليل ليست مجرد مسألة مفاهيم أخلاقية تخضع للإرادة الفردية أو الجماعية إذ أنها مثل جميع القضايا التى تخص رؤية الإنسان لنفسه تخضع لمقومات عامة أو للغة غير ظاهرة علينا أن نستخرج قواعدها الفاعلة وشبكة العلاقات الرمزية التى تؤسسها وترسم حدودها عبر التاريخ. وأعتقد أنه علينا، لكى نفهم الأبعاد التى يُطرح من خلالها موضوع الجسد، أن نعيد بناء ما نعتة ميشيل فوكو بـ "أركيولوجيا النظرة"^(٢)، وأن نأخذ بعين الاعتبار أيضاً ما بلوره لنا رجنيس دوبريه بصدد المراحل أو الدوائر الوسائطية (médiassphères) التى تحدد رؤية الإنسان الغربى - وحتى الشرقى بالضرورة نظراً للتبعية التكنولوجية - لنفسه وللعالم منذ عصر "الأيقونة" وحتى قيام الدائرة البصرية - السمعية التى تهيمن على كل أدوات الإذاعة والبث الحالية بكل أشكالها وتقنياتها البالغة التعقيد^(٣). لكن علينا، ربما، أن نطرح قبل ذلك هذا السؤال : لماذا انصب التحريم منذ نشأة الإنسان العاقل (Homo sapiens) على الجسم ؟ أوليس ذلك معاصراً أو موازياً لاكتشاف هذا الإنسان لجسمه فى عين المرحلة التى يبدأ الشعر فى التساقط من عليه بسبب استخدامه لتقنية الجرى الملازمة لمرحلة الوقوف (Homo erectus) ؟ أوليس غريباً أيضاً أن يكشف الإنسان غريبه - هذا الاكتشاف الملازم لانبثاق وعيه بوجوده - فى قصة خطيئة آدم وحواء التى تسردها علينا الديانات الموحدة،

والتي يُطردان على إثرها من الجنة ؟ إننا نعتقد أن فعل الخطيئة يرادف هنا لحظة انبثاق الحرية الإنسانية وبداية التاريخ البشرى، تاريخ ابن آدم، أى ابن الأرض؛ إلا أن كل حرية فردية محضة تشكل بالضرورة خرقاً للنظام العام الذى لا يقوم، فى ظل الفكر الثيوقراطى، إلا على أساس من الشرعية الإلهية. من ثم، نرى أن التحريمات، التى سوف تنصب على الجسد والتى تشجب عريه وترى فى كشفه نوعاً من الغواية والعورة، تقوم أساساً للفصل بين وظيفتين من وظائفه الجوهرية : وظيفته التناسلية، من جهة، بما يصاحبها من متعة أو لذة قد تحرفها عن غايتها وتهدها بالموت والفناء فى حالة التجاوز، ووظيفة الإنتاجية، من جهة أخرى، كطاقة أو أداة عمل ضرورية لبناء المجتمع وقيام الحضارة. ومن هنا، تنشأ هذه الجدلية، التى أشار إليها جورج بطاى⁽⁴⁾، بين تحريم المتعة وبين انتهاك هذا التحريم. ذلك أن فلسفة التحريم تقوم على إرجاء المتعة لتحرير الجسم من دفعاته الغريزية وتكريسه للعمل الجماعى من جهة، وتقوم، من جهة أخرى لتبرير هذا الإرجاء، على تقنين هذه الرغبة نفسها وتنظيمها فى إطار الشرعية التى ترتضيها كل جماعة بشرية لنفسها، والتى ورثنا عنها، من غير شك، شريعة الزواج ونظام الأسرة.

ولما كانت عملية إرجاء المتعة منافية للغريزة البشرية لما يتسم به العمل من طابع قسرى يفرضه المجتمع على أعضائه بصورة قبلية، فإنها سوف تكسب، مع ظهور الديانات الموحدة وقيام الفلسفات الأخلاقية سواء فى صورة الحكمة الشرقية أو مذاهب الزهد وضبط النفس التى تبلور عبر الرواقية، نوعاً من المعقولة الأخلاقية التى تحقق للإنسان توازنه بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع. إلا أننا يجب أن نعى أن المنطق الأخلاقى لا يشكل إلزاماً إلا بالنسبة للأفراد ولا يقوم إلا مترامناً مع بلورة مفهوم الضمير الأخلاقى وإدراك عالمية السلوك أو الفعل الإنسانى، كما حدده لنا كانط. غير أن هذا المنحى لا يلتقى بالضرورة مع أهداف سياسات الضبط وتطوير الجسم كما مارستها نظم الحكم، عبر التاريخ، تحت أى مسمى وتحت أى نظام سواء أكان استبدادياً، أم إقطاعياً أم شمولياً، أم ليبرالياً.

من ثم، يظل الصراع قائماً، طالما ينخرط الإنسان فى حركة التاريخ، بين رغبة الأفراد فى تحقيق ذواتهم، والجسم جزء أساسى من ذاتيتهم، بل هو منظورهم إلى العالم، وبين وظيفة السلطة فى الحد من هذه الرغبة وعقلنة استخدامها حتى

يصب أكبر قدر ممكن من فائضها للمصالح العام. بما يتوافق مع رؤية الطبقات المهيمنة على قوى الإنتاج وتوزيع الثروة القومية لهذا الصالح. وليس من شك فى أن عملية عقلنة الرغبة ترادف السيطرة على الجسم وضبطه وتطويره، وهى تتخذ أشكالاً مختلفة وفقاً لتطور المجتمعات وتمايز نظمها الإنتاجية والاستهلاكية. وغالباً ما تظهر هذه الأشكال من خلال صور مُقنعة وغير أيديولوجيات غير صريحة؛ فهى قد تبرز فى صورة الوعظ الدينى وما يصطنعه من ألوان التبرير الأخرى، وهو الطابع الغالب على المجتمعات الثيوقراطية، أو عبر الأخلاق العلمانية، كما برز ذلك فى فرنسا إبان عصر التنوير، أو عبر السياسات السكانية والاقتصادية التى تشكلت خلال القرن التاسع عشر، عصر تألق العلوم الوضعية والهيمنة على الإنسان والبيئة. وتتحول أخيراً عملية ضبط الجسم إلى نقيضها فى عصر المعلوماتية والتلفزة الموابكة لقيام المجتمع الاستهلاكي بحيث يتحول الجسم من أداة إنتاجية اقتصادية وتناسلية، فى المقام الأول، إلى سلعة استهلاكية محررة من كل قيد اجتماعى، وإلى مجال خالص للتشويق والتغريب غالباً ما يغترب فيه الجسد فى صورته الظاهرة كقطعة جمالية تكتسب قيمتها الذاتية. بما تحقّقه من إشباع آنى وغير مفارق لموضوعه.

إن الجسم قد مرّ إذن بمراحل تاريخية لا يمكن فصلها عن الرؤى التى صنعتته وشكلته ليس فحسب من حيث هو مجرد ظاهرة طبيعية، ولكن أيضاً من منطلق توظيفه واستخدامه كقوة إنتاجية ضرورية للعمل وكأداة استهلاكية للمتعة واللذة. ولا جرم أن ينصب الجانب الإنتاجى، فى المقام الأول، على جسم الرجل، وأن يقع العبء الأكبر من الجانب الاستهلاكي على جسد المرأة المشبع بكل دلالات الرغبة وهواجس القلق والرغبة بفعل الميراث الطويل من القمع الذى تعرض له عبر التاريخ منذ قيام المجتمع الأبوى.

ويذهب فوكو، بصدد عمليات تطوير الجسم، إلى أن استخدام الجسم البشرى كشيء أو قوة قابلة للتزويض والطاعة لم يكن من الأمور المستحدثة إبان العصر الكلاسيكي. وأبرز دليل على ذلك هو وجود كتاب "دى لامترى" الذائع الصيت عن "الإنسان - الآلة" (L'Homme-Machine) الذى يلور فيه صاحبه مفهومين متوازنين للجسم : (١) مفهومًا "تشريحياً - ميتافيزيقياً" متصلاً بفلسفة

ديكارت ورؤيته العلمية - الميتافيزيقية، و(٢) مفهومًا "تقنيًا - سياسيًا" مستمدًا من قواعد التنظيمات العسكرية والإيوائية والمستشفيات والملاجئ والمعسكرات، وكذلك من وسائل ضبط وتصحيح أوضاع وحركات الجسم. إلا أنه إذا لم يكن هناك جديد بالنسبة لعمليات الضبط والإجراءات القسرية التي يتعرض لها الجسم البشرى بصفة شمولية، فإن الجديد هو التفنن فى اكتشاف دقائق هذا الضبط وتفاصيله المطبقة عليه، بالإضافة إلى البحث لا عن مظهره العام فحسب وإنما كذلك عن الوسائل بالغة الفعالية فى السيطرة على حركاته. ولعل أهم ما توصل إليه النظام الجديد هو أنه لكى تكون عمليات القسر فعالة ومجدية على طول المدى، فما عليها إلا أن تتحول إلى "نظم الضبط" (disciplines).

وليس من شك فى أن كل نظام ضبط يخضع، على الأقل، لمبدأين رئيسيين: (١) فن للتوزيع و(٢) نظام للتحكم. ويُناط بالمبدأ الأول حسن توزيع الرجال فى المكان، وهو ما يتطلب تقنيات مساندة مثل نظم المجالات المغلقة كالمعسكرات والمستشفيات والمدارس والورش والمصانع، مع تدعيمها بمارسات حصر وتحديد، أو إذا شئت، تفريد لكل مجال مغلق. أضف إلى ذلك أن نظم المجالات المغلقة سوف تحتاج إلى نوع من الاستخدام الوظيفى أو التخصصى للأماكن: وهو ما سوف يتضح عند بروز ظاهرة التنوع التدريجى الذى ستعرض له الأماكن فتتقسم إلى مدارس ومستشفيات ومصحات وورش... إلخ. أما بالنسبة لنظم التحكم، فتقوم على الاستخدام الأمثل للمكان، والتوزيع الأفضل للوقت، بحيث يمكن، مثلاً، جدولة النشاطات والممارسات المطلوبة، أو ربط الأفعال بإيقاعات زمنية محددة أو محدودة، كما هو واضح فى "الخطوة العسكرية". ويساعد نظام التحكم، بجانب ذلك، على ضبط اقتصاديات الحركة بحيث يمكن اكتشاف عناصر الفعالية القصوى التى تربط بين الحركة الفردية أو الجزئية وبين الهيئة العامة للجسم، وبين هذا الأخير والأداة المستخدمة سواء أكانت سلاحاً أم آلة إنتاجية. ومن ثم، يصبح الجسم بسبب خضوعه لغايات وأهداف السلطة الجديدة موضوعاً لضروب مستحدثة ومبتكرة من العلم والمعرفة؛ فهو لم يعد مجازاً تصويرياً بحثاً، أو ذريعة لتأملات ميتافيزيقية تباعد بينه وبين النفس أو الروح تارة وتقارب بينهما تارة أخرى. لقد أصبح الجسم، على العكس من ذلك، حقيقة

ملموسة أو ظاهرة طبيعية لها حدودها ووظائفها التى تحكمها؛ ومن ثم تبرز إمكانات استخدامه بطريقة علمية رشيدة كأداة تخضع للممارسة والترويض والتطوير.

ولقد أدت كذلك نظم الضبط إلى ابتكار تقنيات ووسائل تحكم أخرى تزيد من فعاليات الاستخدام العقلانى المنظم للجسم، وهو ما يتجلى، وفقاً لفوكو، فى إدارة الاستخدام الكامل والشامل لإمكانات العمل الفردى فى صورة "وقت نظامى" أمثل يمكن تحديده فى شكل برامج مرحلية وفى صورة تسلسل أو تدرج يتحددان من خلال قدرة هذه الطاقة الفردية على اجتياز عدد معين من الصعوبات. من ثم، يتغير مفهوم الزمن فى حياة الإنسان الغربى، بحيث يفقد رتبته القديمة، وطابعه الطبقى كوحدة متسقة وشبه مطلقة ليصبح، من الآن فصاعداً، دهمومة تطويرية أو سيرورة مرحلية، وهو ما يربط الزمن بصورة أفضل على المستوى "الأركيولوجى" بالعقلية "التاريخانية" التى تأخذ، مع نهايات القرن الثامن عشر، فى تقرير متركبات البنية الإستمولوجية الكلاسيكية، ومنها صور التاريخ كذاكرة وتذكر. أضف إلى ذلك، أن نظم الضبط أخذت تتحرر أيضاً من أسر المفاهيم الستاتيكية التى كانت تحكم بنية الفكر الكلاسيكى، وهو ما يسمح لها باستحداث نماذج دينامية جديدة.

إن ظهور نظم الضبط فى حقل الممارسات السلطوية -المعرفية يعبر، كما نرى، عن ترسيخ ضروب من الأنماط العقلانية التى تعد، فى حد ذاتها، أكثر الأشكال أو الصيغ ملاءمة لتحقيق الأهداف الاستراتيجية العامة التى قامت عليها الدولة الغربية الحديثة، كما تحددت ملاحظها التاريخية فى نهاية عصر التنوير وبداية القرن التاسع عشر. وليس من شك فى أن هذه العقلانية، التى تقاس هنا بمقاييس الفعالية والقدرة على الإنجاز والحركة، لا تمثل بالنسبة لفوكو قيمة فى ذاتها. بل، على العكس، إنه يراها تؤدى كما هو الحال مع مدرسة فرانكفورت النقدية، إلى تموضع الإنسان فى أشكال من الممارسات السلطوية والمعرفية المتميزة التى حكمت ظاهرة مثل عزل الفقراء والمجانين وأخرى كالسجن أو الحبس وتموضع الأمراض العقلية والنفسية. ومن الجدير بالذكر، أن فوكو لا يعنى بوصف هذه الممارسات القمعية والضابطة من خلال تاريخ النظم والمؤسسات كما يصورها ويفسرها

القانون، ولا من خلال الأشكال المعرفية المتبلورة التى تعاهدنا على تسميتها "بالعلوم الإنسانية"، وإنما من خلال الإجراءات والوسائل والقواعد التى كانت تتبع فى العقاب والعزل وعلاج المرضى والتربية وتنظيم العلوم الإمبريقية، والتى كانت تشكل الواقع الفعلى الذى تقوم عليه المؤسسات والتنظيرات العلمية. من ثم، يتبين لنا أن كل الممارسات السلوكية والمعرفية فى مجتمع ما تخضع لقواعد إجرائية واحدة، أو على الأقل متساندة؛ كما أنها لا تنتج من الحقائق العلمية إلا ما يتلاءم مع معيارية هذه القواعد. وهذا ما يعنى بالضرورة أن كل تجاوز لهذه المعيارية هو خروج على المألوف والسوية إلى عالم الخيال والوهم أو إلى الشنوذ والانحراف. وليس من شك فى أن هذه القواعد العقلانية الجديدة هى التى ستولد مفهوم "الفردية" البالغ الأهمية فى تكوين العقلية الغربية الحديثة؛ تمامًا كما سيولد الفرق الناشئ بين واقع الفرد وعالمه الخيالى الأملل الأساس النظرى لقيام الأيديولوجيا الغربية للإنسان. إلا أن ذلك ليس معناه أن مفهوم الفرد كان منعدمًا تمامًا فى العصور السابقة، وإنما كل الأمر أنه كان وثيق الصلة بالطبقات السائدة التى يحقق لها التفرد والتميز دونًا عن غيرها؛ ومن هنا ارتباطه فى العصر الإقطاعى بالبطولة المخارقة وبالفروسية التى تخلدها الذكرى ويفرضها منطق القوة لتعيها الذاكرة مثلاً يحتذى بقيمة يتحقق بها شرف الجماعة وأمنها.

أما فى عصر التنظيم والترشيد، فالفرد لا يعدو أن يكون تاجًا أو موضوعًا معرفيًا على السلطة أن تحسن تصوره لتحكم السيطرة عليه وليتم استخدامه على الوجه الأمثل^(٥).

إن هذه السلطة التى تمارسها الدولة الغربية الحديثة والتى تتخذ خلال القرن السابع عشر شكل الاهتمام بالجسم. الذى يُعامل بسبب تأثير النموذج الميكانيكى السائد على المستوى المعرفى، كآلة تخضع لقوانين الضبط والفعالية والاستخدام الأمثل، سوف تتغير بعض الشئ خلال القرن الثامن عشر. ذلك أن عصر التنوير سوف يحاول تعديل هذه الصورة الميكانيكية للجسم بإضفاء الطابع الحيوى عليها. وهو الأمر الذى يوجه قبضة السلطة على الجسم البشرى فى اتجاهين رئيسيين : اتجاه الانضباط الذى يركز على مؤسسات مثل الجيش والمدارس والورش والسجن واجب القيام به، واتجاه التنظيم السكانى الذى تعنى به الدولة

عن طريق مؤسساتها الصحية، وينصب الاهتمام على حصر المواليد والوفيات وعدد السكان وعلى ربط هذه البيانات بمصادر الثروة وتوزيع علاقات الإنتاج وتحديد عناصر الدخل القومى. ويعتقد فوكو أن اهتمام الدولة بالسكان يلزمه الاهتمام بالجنس، ذلك أن الجنس لا يمكن فصله عن "مناهج ضبط الجسم" وتقويته وحسن توزيع طاقته من جهة، ولا عن موضوع "تنظيم السكان" من جهة أخرى، الأمر الذى يتطلب العناية المستمرة بالحالة الصحية والنفسية للأفراد على المستوى الشخصى وعلى المستوى الجمعى على السواء.

أى أنه إذا كان يتم فى هذا الصدد نوع من الانضباط الجزئى أو الخاص للجسم الفردى بحيث يصبح جسم الفرد موضوع مراقبة ومحل تتبع، بل وقيمة فى حد ذاته، فإن هناك كذلك سلطة الدولة التى تعمل على إحكام قبضتها على الاجسام عن طريق جمع البيانات والإحصائيات وتخطيط السياسات الصحية والسكانية والاجتماعية، بحيث يصبح الاهتمام بالجنس ليس مجرد اهتمام بالحياة الفردية للناس وإنما اهتمام بحياة الأمة وبقاء النوع.

على هذا النحو يعمل فوكو على ربط سلطة الدولة الحديثة، ابتداء من القرن التاسع عشر، بما يسميه "إدارة الحياة"، وهو الأمر الذى لا يمكن أن يتم إلا على أساس سياسة استراتيجية تقوم على المزاوجة بين عمليات "تنظيم الجسم" وإمكانيات استخدام الآليات السكانية. ويعتقد الكاتب أن المجتمع الحديث يتميز فى هذه النقطة الحاسمة عن المجتمع الإقطاعى والتقليدى بأنه لم يعد قائماً على مبدا إراقة الدماء وإهدار الحياة وإنما على الاهتمام بالجنس وتنظيمه كقوة من قوى الحياة وبناء السكان وإثارة المعرفة.

ولقد حاول القرن التاسع عشر إدراك الجنس من خلال ثلاث ظواهر رئيسية : وهى أولاً ظاهرة "هستيريا المرأة" التى تقوم على نوع من التعارض الغريب بين "سمات الحضور - الغياب" و"الوجود - النقص" بحيث يُنسب الجنس تارة إلى الرجل والمرأة بنفس القدر من المساواة، ثم يُسلب من المرأة ويضفى على الرجل، وأخيراً يُغدق كليةً على المرأة وذلك إلى درجة اختلال وظيفتها الإنجابية وظهور أعراض الهستيريا عليها؛ وثانياً ظاهرة إضفاء الطابع الجنسى على الطفولة بطريقة لا تقل تناقضاً إذ يُنسب الجنس إلى الأطفال تشریحياً ويسلب منهم

فيزيولوجيًا، أى أنه يعد بمثابة نشاط موجود وإن كانت غايته الإنجابية مفقودة. ولما كانت معايير السوية تُرد عادة إلى تطابق الوظائف البيولوجية مع عمل الجهاز التشريحي - الفيزيولوجي، فإن هذا النشاط يعد انحرافاً لدى الأطفال، خاصة وأن هناك أيضاً وراء الجنس الدوافع الغريزية التى تعمل على تجاوز التناسق الوظيفي والغائي المحدد له. وأخيراً يظهر الجنس عبر تناقض ثالث لا يقل غرابة، وهو تأرجحه على مستوى البعد الاجتماعى للإنجاب بين الخضوع لضرورات الواقع وبين الخضوع لمبدأ اللذة عن طريق التحايل على الضرورات الاقتصادية، وذلك باستخدام طرق مراوغة لمنع الحمل، وأهمها فى هذه الفترة طريقة "قطع الجماع" (coitus interruptus)، التى تذكر بخطيئة "أونان" فى العهد القديم وإن اختلفت البواعث والأسباب.

ويعتقد فوكو أن التبريرات والتفسيرات المستخدمة فى تعليل هذه الظواهر الثلاث قد عملت على تجميع مجموعة من العناصر التشريحية والوظائف البيولوجية فى صورة وحدة وهمية انتهت بإضفاء طابع العلم على الجنس، وبتحويله إلى ضرب من العلية الكلية التى لا يمكن من غيرها فهم أسرار الوجود والسلوك الإنسانى. كما أن إضفاء طابع العلم على الجنس أتاح لبعض العلوم مثل البيولوجيا والفيزيولوجيا بلعب دور النماذج الإرشادية التى تغذى البشرية بمعايير السوية الجنسية. إلا أن الأخطر من ذلك على المستوى السياسى فى نظر فوكو، هو أن بلورة طابع الخصوصية العلمية للجنس حجبت العلاقة التنظيمية التى كانت تربطه بالسلطة وعملت على إظهار هذه الأخيرة فى صورة القوة القمعية التى تحاول إخضاعه والسيطرة عليه، وهو الأمر الذى لا يمكن تخيله إلا من خلال منظور القانون والتحریم^(١).

ويعنى فوكو بذلك أن المنظور القانونى البحث الذى أحاط به المجتمع الغربى الحديث نفسه كدولة للمؤسسات والنظم الدستورية والتمثيلية هو الذى يجعلنا ننظر إلى العلاقة بين هذا المجتمع وبين ظاهرة الجنس عند الأفراد نظرة أحادية فنتهمهم بالعمل على قمع الحرية الجنسية للأفراد، كما هو متعارف عليه بالنسبة للمجتمع الكلاسيكى الفرنسى أو المجتمع الفيكتورى الإنجليزى، بينما يرى فوكو أن الدولة لم تتورع، فى سبيل توجيه الأفراد والهيمنة على مصائرهم، عن حثهم

على التراكم المعرفى فى مجال الجنس نفسه، وذلك من خلال الدراسات السكانية والتنظيمية ومن خلال تقنية كنسية قديمة، وهى الخاصة بطقس "الاعتراف" الذى يشكل، فى نظره، القاعدة "الأركيولوجية" لعلم التحليل النفسى الناشئ؛ هذا العلم الذى ينعته فوكو بأنه إحدى الوسائل الخبيثة للدفاع الاجتماعى وبأنه إحدى ركائز البناء الأسرى التقليدى بفضل ما يبلوره من العقد النفسية ومركبات النقص المعروفة.

وليس من شك فى أن رؤية فوكو للجسم، هذه الرؤية الموسومة بالأركيولوجية تارة وبالجنيولوجية تارة أخرى، لا تبغى إلا إبراز المكبوت أو المسكوت عنه. ذلك أن الجسم كان دائماً بكل ما يتصل به من أحاسيس وخلجات ودوافع موضوع التحريم الأساسى فى كل ثقافة محافظة أو تقليدية؛ وكان بالتالى ما يجب تجاوزه والغض عنه فى كل وسائل التعبير الفكرية والدينية والأدبية والفنية إلا فيما يحقق التوازن الاجتماعى المنشود من منظور السلطة القائمة. ولكن هيهات أن يحول ذلك بين الفنون والآداب وبين القدرة على فض مغاليقه، فهى بفعل التجاوز الخلاق لكل عمل إبداعى تفصح وإن لم تصرح، وتدل وتشير ولو عن طريق النفى. من ثم، نرى أن الفن الدينى نفسه، الذى يُعنى بتمجيد العقيدة وتعظيم رموزها، لا يخلو من التباسات خاصة فيما يعرض له من موضوعات الوجد الدينى ومشاهد القيامة وعذاب الآخرة حيث تختلط مظاهر الفزع والهلح بأحاسيس اللذة الساذج - ما زوكية بشكل لافت؛ كما يُبرز فن عصر النهضة، عبر اكتشافاته لظاهرة الأبعاد والتجسيم وخداع النظر، اهتمامه الجسم بجماليات الجسم وتناسق أعضائه وانسياب تفاصيله التشريحية حتى فى قلب اللوحات والرسومات الدينية التى تزين الكنائس والقصور. أما عصر التنوير، الذى يتالق فيه فن الروكوكو وتزدهر الإيروسية، فيتبارى، خلال نضاله المرير ضد تحالف السلطتين السياسية والكنسية، فى حرق المحرمات وتعرية المناطق المسكوت عنها فى مجال الفن والأدب والعقيدة؛ ومن هنا يتضوع الجسد فى الفن مع فراجونار وبوشيه ويبلغ أوجه عن طريق تحليل الأحاسيس والتلميح المعبر والتصريح المراوغ والخبيث عند ماريغو وفولتير وديدرو، كما يجنح إلى الإباحية الجزئية أو الكلية مع كريبيون ولاكلو ثم ساد.

ولا تخلو حتى فترة الثورة الفرنسية من أدب جنسى سافر يهزأ بمغامرات الملكة العاشقة وفساد البلاط الملكي؛ وتكتسب الغانية مكانة خاصة فى شعر بودلير، ولا تخلو أى رواية واقعية أو طييعية ولا أى فن انطباعى أو تعبىرى، ثم سريالى وتكعيبى من اللعب أو العبث بمجسد المرأة، الذى يُصبح -حتى ولو قال أراجون بأن المرأة هى مستقبل الإنسان- المنفذ الرئيسى لرفع الكبت عن الرجل وإشباع كل رغباته غير المشروعة، الأمر الذى يجعل من تحرير المرأة الغربية أمراً ملتبساً وغير مؤكد. إلا أن ما يتحقق عبر الثورة الجنسية فى القرن العشرين، هذه الثورة التى أعد لها أدبياً وفلسفياً العديد من الكتاب من أمثال أندريه جيد وبريتون وبطاي وماركيوزة، لا يقف عند حد، ولا يعرف الفواصل بين الرجل والمرأة فنرى انبثاق الحركة "عبر-الجنسية" (transsexualité) وتحول الشذوذ المثلى إلى أسلوب فى الحياة، بل وإلى تشريع يتيح التعاقد والمعاشرة والميراث؛ ويككل ذلك ما يشهده الغرب حالياً، فى عصر العولة الاقتصادية والسياسية والإعلامية، من تحول الجسد البشرى إلى سلعة تعرض على المسارح وفى الحانات المتخصصة وفى أفلام "البورنو" والقنوات الفضائية وكلها يبيع الزهم ويجعل من المراتب غاية المطاف وهدف الحياة. ذلك أن كل مجال وساطتى -كما يقول رجيس دوبريه^(٧) يخلق معايير الخاصة للحكم على الواقع واللاواقع، ففى عصر "اللوغوسفير" (Logosphère) لا يقرم اليقين على ما تقدمه لنا الحواس من انطباعات وإنما على ما يتجاوزها من المثل والأفكار، وفى عصر الكتابة والطباعة (Graphosphère) لا تكتسب المراتب أو المحسوسات قيمتها إلا بفضل ما يفسرها من حقائق؛ أما فى عصر "الفيديو سفير" (Vidéosphère) فينصب اليقين على الصورة الجيدة، فما نرى أكثر إقناعاً مما لا نرى، وإذا كنا نستطيع دحض فكرة، فإن الصورة يصعب ردها وهكذا يتأكد المعنى الاشتقاقى للجسم فى العربية، فهو ما ظهر، ومع الظاهر تغيب مفاهيم الغائب والباطن والعمق ويتحول الفكر إلى معلومة، والمعلومة إلى سلعة، والسلعة تحتاج إلى مشتر، والمشتري لا يقتنى إلا ما هو نافع، وما هو نافع لا يكون إلا ملموساً، أنياً، سريع العائد والمفعول.

هوامش الكتاب

هوامش الفصل الأول

(١) د. عزت قرني: في الفكر المصري الحديث. محاولات لى إعادة التفسير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٨ - ١٩.

(٢) على بركات: رؤية الجبرتي لبعض قضايا عصره، مجموعة تاريخ المصريين رقم ١٠٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٧.

(٣) د. محمد عمارة: رفاة الطهطاوى، رائد التنوير في العصر الحديث، دار الشروق، القاهرة - بيروت ١٩٨٨، ص ١٤٥.

(٤) بيتر حران: الجذور الإسلامية للرأسمالية - مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠، (ترجمة محروس سليمان)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.

(٥) Thierry Hentsch, L'Orient Imaginaire, Paris, Ed. de Minuit, 1988, pp. 74 - 75.

(٦) Machiavel, Le Prince et autres textes (traduit par J. V. Périés). Paris, Union Générale d'éditions. Collection 10 - 18, 1962.

يُفرد "ماكيافللي" فصلاً لمقتصبى السلطة الذين لا يتورعون عن سفك الدماء، ومنهم "أجاتوكل" الصقلى فى العصور القديمة و "أوليفرتو دا فرمو" المعاصر للكاتب. ويعبر "ماكيافللي" عن إعجابه بهذه الشخصيات "القوية"، كما يعتبر سلوكهم مشروعاً. انظر ص ٣١-٣٣. ولعل ذلك يذكرنا بحياة وصعود "بييرس" فى تاريخنا القومى.

(٧) Jurgen Habermas, Droit et Démocratie Entre Faits et Normes, Paris, Gallimard, 1997, pp. 15 - 40.

(النسخة الأصلية ١٩٩٢)

(٨) Robert Mandrou, Magistrats et Sorciers, Paris, Plon, 1968.

(٩) Louis Althusser, J. Rancière, P. Macherey, Lire le Capital, Paris, F Maspero, 1965, t. I, pp. 31-89.

(١٠) Geores Gurvitch, La Vocation Actuelle de la Sociologie, Paris, P.U.F., 1963, t.II, p. 326.

يحدد "جورفيتشى" ثمانية أشكال من الزمن الاجتماعى:

- ١- الزمان البطيء أو طويل المدى.
- ٢- الزمان الخادع حيث تتجمع الأزمات تحت السكون الظاهر.
- ٣- زمان التردد وانعدام اليقين.
- ٤- الزمان الدورى الذى يدور حول نفسه.
- ٥- الزمان المتخلف عن نفسه.
- ٦- زمان التناوب بين التقدم والتأخر.

٧- الزمان المتقدم على نفسه.

٨- زمان الابتكار المتفجر.

(١١) إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة القصة - القصيدة، ونصوص مختارة، دار شرقيات، ١٩٩٤.

غالبًا ما ترادف عند الخراط هذه التسميات الثلاث: الحساسية الجديدة، الكتابة عبر النوعية، والقصة - القصيدة للدلالة على نوع جديد من الكتابة، على مستوى الوطن العربي، وهى كتابة تسقط فيها الحدود بين الأجناس، وتقلب عليها الشعرية (من هنا لفظة القصيدة) ولكن من غير أن تغيب عنها السمة الأساسية للقصة أو الرواية، وهى السردية. ويدل على واضحًا أن هذا المنحنى الذى يذهب إليه الخراط حد قريبًا من الكتابة السريالية. انظر ص ٩- ٣٤.

(١٢) فخرى صالح: "الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية" - مشكلة التحنيس الأدبى (عند روائى وناقد تجريبي)، مجلة الآداب، آيار - حزيران، ١٩٩٧، ص ٧٠.

(١٣) إدوار الخراط: أنشودة للكتابة، دار المستقبل العربى، ١٩٩٥، ص ١٧٤- ١٧٧.

(١٤) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى: الديوان (فى الأدب والنقد)، دار الشعب، القاهرة ١٩٩٧، الطبعة الرابعة، ص ٨٤ - ١٣٠ وما بعدها. (النسخة الأصلية ١٩٢١).

(١٥) مجموعة الكاملة لمجلة أبولو (١٩٣٣ - ١٩٣٤) المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٣٠.

(١٦) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر، دار الشروق، بيروت ١٩٩٢، ص ١٥- ٤٧.

(١٧) أدونيس (على أحمد سعيد): الثابت والمتحول. بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب - ٣- صدمة الحداثة. دار العودة - بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣.

(١٨) محمد عبد المطلب: نقابلات الحداثة فى شعر السبعينات، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد ٤٥، نوفمبر ١٩٩٥، ص ١٣.

(١٩) Gianni Vattimo, La Fin de la Modernité. Nihilisme et-Herméneutique dans la Culture Post-Moderne. Paris, éd. du Seuil, 1987 (éd. Originale, 1985).
(٢٠) مارجریت روز: ما بعد الحداثة. (ترجمة أحمد الشامى)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة

١٩٩٦، سلسلة الألف كتاب الثانى ١٥٣.

(٢١) مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، العدد ٢، مجلد ١٤، صيف ١٩٩٥.

هوامش الفصل الثاني

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard ^(١)
(tel) 1978.

Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard ^(٢)
(NRF), 1988, pp. 17-21.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception...* pp. 118- 120. ^(٣)

Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Ed. du Seuil (Points). 1979., pp. ^(٤)
25 - 30

Stéphane, Santerres- Sarkany, *Théorie de la littérature*, P.U.F. (que sais-je) ^(٥)
1990, pp. 18 - 20.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception...*, pp. 51-5. ^(٦)

Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire...*, op. cit., pp.33 -45. ^(٧)

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception...*, op. cit., p. 109. ^(٨)

^(٩) المرجع نفسه، ص ص ١٣٧ - ١٤١.

^(١٠) المرجع نفسه، ص ص ١٤١ - ١٤٤.

^(١١) المرجع نفسه، ص ص ١٥٥ - ١٦٧.

Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Pierre ^(١٢)
Mardaga Editeur, Bruxelles, 1984.

يتشكل فريق مدرسة "كونستانس" من ياكوس وفولفجانج، وجوريج ستريدتر، وفولفجانج
بريزندانج، ومانفريد فوهلمان، وكارل هينز شتيرل وريتر فورننج. انظر كتاب "ياوس": "نحو
جماليات التلقى"، المشار إليه، في ترجمته الفرنسية، ص ١٤.

^(١٣) المرجع نفسه، ص ص ١٤ - ٤٠.

^(١٤) المرجع نفسه، ص ص ٤٧ - ٥٩.

^(١٥) انظر الهامش رقم ٤.

Umbeto Eco, *Lector in Fabula*, Grasset, 1985 (1979). pp. 61- 82. ^(١٦)

Wolfgang Iser, op. cit., pp. 64 - 69. ^(١٧)

^(١٨) المرجع نفسه، ص ص ٧٠ - ٧١.

^(١٩) المرجع نفسه، ص ص ٧٨ - ١٠٠.

Umberto Eco, *Lector in Fabula*, op. cit., pp. 13-24. ^(٢٠)

Wolfgang Iser, op. cit., pp. 122- 137. ^(٢١)

^(٢٢) المرجع نفسه، ص ص ١٦١ - ١٨٠.

^(٢٣) المرجع نفسه، ص ١٨١.

^(٢٤) المرجع نفسه، ص ١٨٢.

^(٢٥) المرجع نفسه، ص ص ١٩٧ - ٢٣٢.

^(٢٦) المرجع نفسه، ص ص ٢٣٨ - ٢٧٢.

هوامش الفصل الثالث

- (١) M. Foucault, **L'archéologie du savoir**, Op. Cit., p. 28.
- (٢) Robert Castel, "Les aventures de la pratique", in **Le Débat**, p. 49.
- (٣) John Rajchman, **Michel Foucault, la liberté de savoir**, Paris, P.U. F., 1987, pp. 55 - 94.
- (٤) Friedrich Nietzsche, **L'Antéchrist**, Paris, U.G.E., 1967 (1888), pp. 9 - 10.
- (٥) Etienne Balibar, "Foucault et Marx. L'enjeu du nominalisme", in **M. F. Philosophie**, Op. Cit., Seuil, 1989, pp. 73 - 75.
- (٦) M. Foucault, "Nietzsche, la généalogie et l'histoire", in **Hommage à Jean Hyppolite**, Paris, P.U.F., 1971, pp. 145 - 157.
- (٧) المرجع نفسه، ص ص ١٥٨ - ١٦٠.
- (٨) المرجع نفسه، ص ص ١٦١ - ١٧٣.
- (٩) Gilles Deleuze, "Qu'est-ce qu'un dispositif" in **M. Foucault, philosophe**, Seuil, pp. 185 - 193.
- (١٠) Francois Ewald, "Un pouvoir sans dehors", in Op. Cit., Seuil, pp. 196 - 202.
- (١١) Jean Baudrillard, **Oublier Foucault**, Paris, Ed. Galilée, 1977, pp. 27 - 88.
- (١٢) Vincent Descombes, **Le même et l'autre**, Op. Cit, pp 196 - 210.
- (١٣) M Foucault, **Pourquoi étudier le pouvoir : la question du sujet**", in **Dreyfus et Rabinow**, Op. Cit., p. 298.
- (١٤) المرجع نفسه، ص ص ٣٠٠ - ٣٠٢.
- (١٥) المرجع نفسه، ص ص ٣٠٣ - ٣٠٨.
- (١٦) Aiessandro Pizzorno, "Foucault et la conception libérale de l'individu", in **Michel Foucault philosophe**, Op. Cit., pp. 238 - 239.
- (١٧) المرجع نفسه، ص ص ٢٣٩ - ٢٤٠.
- (١٨) Jhon Rajchman, **Michel Foucault**, Op Cit., p. 76.
- (١٩) Paul Veyne, "Le dernier Foucault et sa morale", in **Critique**, Op. Cit., p. 935.
- (٢٠) Mario Vegetti, "Foucault et les Anciens", in **Critique**, Op. Cit., p. 929.
- (٢١) المرجع نفسه، ص ٩٣٠.
- (٢٢) Pierre Hadot, "Réflexions sur la notion de culture de soi" in **M. Foucault, philosophe**, op. Cit., pp. 262 - 263 .
- (٢٣) المرجع نفسه، ص ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

هوامش الفصل الرابع

Vincent Descombes, *Le même et l'autre*. Ed. de Minuit, 1986, p. 98. ^(١)

Martin Heidegger, *l'être et le temps*. Gallimard, 1964, p. 39. ^(٢)

James Gleick, *La théorie du chaos. vers une nouvelle science*. Albin Michel, 1989. ^(٣)

(الأصل الأمريكي عام ١٩٨٧).

يختص علم "الفوضى" بدراسة مظاهر الاضطراب في الطبيعة فيما يخص الأحوال الجوية واضطرابات القلب وذبذبات المخ وغير ذلك، كما يُعنى بقياس الأشكال الكلية للأنساق لا بإجزائها المكونة لها؛ ومن ثم ينصرف اهتمام العالم إلى ملاحظة "الصدف" و"القفزات غير المتوقعة"، و"الأشكال المهشمة" أو غير المنتظمة التي ترسمها الأنساق المتشكلة أكثر من اهتمامه ببلعناصر مثل "النيوترونات" و"الكواركي" أو "الكروموزومات" التي تتكون منها الأنساق. أنظر ص ٢١.

^(٤) عاجلنا هذا الموضوع في كتابنا: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ١٨١.

^(٥) يعد "عمانويل لفيناس" من أهم معارضي المنظور الأنطولوجي للآخر عند "هيدجر" وذلك باسم المنظور الأخلاقي الذي يجعل من الآخر، في خصوصيته غير القابلة للرد، صورة "للوجه"، أي للمطلق. أنظر كتابه، الذي عارضه "دريدا" نفسه، "الشمولية واللامتناهي" وعنوانه بالفرنسية:

Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Livre de Poche, biblio essis, 1994 (éd. originale, 1971).

Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*. Paris, Ed. Galilée, 1987, pp. 11 - 61. ^(٦)

Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in *Sociologie et Anthropologie*. Paris, P.U.F., 1966, pp.

^(٨) يقول "موس" بأن الأشياء الموهوبة عند شعوب "الماوري" تحمل جزءاً من "القوة الروحية"

لما نحياها، ويسوق لنا، لتفسير هذه الفكرة، قول أحد مشرعيهم: «الأشياء» (التاونغا) وكل الممتلكات الشخصية بالمعنى الدقيق تمتلك قدرة ("هو") روحية، فإن أنت منحت شيئاً ومنحته لشخص غريب، فإن هذا الأخير يعطيني مقابلاً له مدفوعاً بالقدرة الروحية لهديتي؛ وأنا ملزم برد هديتك لأنه من واجبي أن أرد إليك ما يشكل، في الواقع، نتاج قدرة ("هو") كما منحتني إياه». المصدر نفسه، ص ١٥٩.

Jacques Derrida, *Donner le temps*. Paris, Galilée, 1991, p. 58 - 94. ^(٩)

Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. Ed., le Seuil, ^(١٠) 1991.

^(١١) المرجع نفسه، ص ص ٢٦ - ١٧٠.

راجع أيضاً مقالينا: "الكتابة والتفكيك" و"الوظيفة الأيديولوجية للصوت" عند دريدا في كتابنا: "دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر". دارالمعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨.

^(١٢) المرجع نفسه، ص ص ١٧٠ - ٢٥٧.

وكتاب: Daniel Giovannangeli, *Ecriture et répétition*. Paris, U.G.E. (10 - 18),

هوامش الفصل الخامس

^(١) انظر بالنسبة لتعدد تعريفات الثقافة -وذلك على سبيل المثال فقط- كتاب "نظرية الثقافة"، تأليف مايكل تومسون وريتشارد إيلي وآرون فلدانسكي، ترجمة د. على سيد الصاوي، عالم المعرفة العدد ٢٢٣، ١٩٩٧.

^(٢) Fernand Braudel, *Ecrits sur L'histoire*. Paris, Flammarion, 1969, p. 259.

^(٣) المرجع نفسه، ص ٢٦٠.

^(٤) Norbert Elias, *La civilisation des moeurs*. 1969.

أشرنا إليه في دراستنا "المنهج في دراسة الحضارات" في قضايا العلوم الإنسانية - إشكالية المنهج. وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦.

^(٥) مرجع "بروديل" السابق، ص ٢٦١ - ٢٦٢.

^(٦) Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*. Gallimard (NRF), 1985, p. 42.

^(٧) Jean Lyotard, *La condition post -moderne*. Paris, Minuit, 1979, p.7.

^(٨) Jean Baudrillard, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Gallimard, (Idées) 1979, p. 310.

^(٩) د. جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) القاهرة ١٩٩٧. انظر بالنسبة لدلالة الصورة و المرأة في عالم ما بعد الحداثة، ص ص ١٧ - ٢٨.

^(١٠) Serge Moscovici, *Essai sur L'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1968, p. 5.

^(١١) المرجع نفسه، ص ١٠ - ١١.

^(١٢) Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard, 1976, -p. 25.

^(١٣) Jean Baudrillard, *La société de consommation.*, op. cit, p. 28.

^(١٤) المرجع نفسه، ص ١٦٥.

^(١٥) Jean Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991.

هوامش الفصل السادس

(١) مما يدل على هيمنة الهاجس الجنسي على الفكر الغربي منذ البداية نذكر هذه الحادثة الطريفة التي أشارت إليها "آليني روسيل" وهي أن المترجم اللاتيني لحياة الراهب "مقاريوس" لم يقتنع بما ذكره الراهب عن إلقاء نفسه في مستنقع مليء بالبعوض عقاباً لها على غضبته التي أخرجته من صلواته وتأملاته بسبب لدغة بعوضة فبدل حادثة البعوضة بغواية جنسية، وهو ما بدا أكثر معقولة لرهبان الغرب.

Aline Rousselle, *Porneia*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 7.

Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Archéologie du regard médical*. (٢)
Paris, P.U.F., 1964.

Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, (٣)
Paris, Gallimard, 1992.

(٤) محمد علي الكردي : *وجوه وقضايا فلسفية (ديدرو - بطاي - فوكو) - دار المستقبل، الإسكندرية، ١٩٩٨م.*

(٥) راجع دراستنا عن "نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو" دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢م، ص ٤٥٨ - ٤٦٣.

(٦) المرجع نفسه، ص ٥٠٣ - ٥٠٦.

(٧) رجيس دوبريه، للمرجع المذكور، ص ٣٨٠ - ٣٩٩.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول :	
الحدائة وما بعد الحدائة فى الفكر والأدب	٧
الفصل الثانى :	
جاليات التلقى فى الأدب	٣٥
الفصل الثالث :	
فوكو : الرؤىة والالتزام	٥٧
الفصل الرابع :	
جاك دريدا وفلسفة التفكيك	٨٥
الفصل الخامس :	
الثقافة الاستهلاكية فى عصر العولمة	٩٩
الفصل السادس :	
الجسد بين القمع والتحرير فى الفكر الفرنسى المعاصر	١١٣

منتدی سور الانزبکیه

WWW.BOOKS4ALL.NET